MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 637 1

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/riccardowagner00torc

LUIGI TORCHI

RICCARDO WAGNER

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
EDITORE

RICCARDO WAGNER

STUDIO CRITICO

DI

LUIGI TORCHI

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
EDITORE

ML
410
W13T

Proprietà letteraria

1033614

BOLOGNA: TIPI ZANICHELLI 1890.

PREFAZIONE

Una conoscenza seria dell' opera di Riccardo Wagner e la mancanza di uno studio che vi pervenga, giustificano a bastanza l' ardire che io mi piglio di publicare questo libro.

Spiegare l' opera di Wagner dalle circostanze di ogni specie che la determinarono, è l' intento che io perseguo.

La moderna filosofia dell' arte va affermandosi ogni giorno di più come scienza, sicchè, da alcuni buoni studii apparsi di recente, è lecito sperare che anch' essa si metta nella via di uno sviluppo gagliardo. Raccogliere dei fatti, sceverarli, scoprirne i rapporti, trarre a sè i risultati di un' indagine strettamente oggettiva, diligente ed imparziale, è il suo compito.

Ma ad un oggetto, come è quello del mio lavoro, essa non fu, ch' io sappia, nè anche applicata nella sua integrità e nel suo rigore.

Ora, in questo, come avviene in ogni primo tentativo, io incontrai molte difficoltà, per cui incorsi probabilmente in imperfezioni. Ne ho la coscienza. Possa questo modesto contributo far sì che altri le eviti. Io lo affido al senno ed all' amore degli studiosi, al giudizio degli spiriti colti, che hanno serio intendimento di arte.

L. Torchi.

RICCARDO WAGNER

I.

Fra gli spettacoli che l'imaginazione e l'intelligenza umana rappresentano ai sensi dell'uomo noi osserviamo la più meravigliosa delle creazioni, l'arte. Considerata nella sua essenza, nella sua totalità, essa ci si presenta nel rapporto più importante colla natura. Nelle sue ramificazioni, nell'organismo spirituale specifico di ciascun'arte noi vediamo un'assimilazione costante, un perenne lavoro di analogie. Dal mondo circostante l'arte trae le sue correnti, i suoi contesti, il suo stimolo. Talora i suoi delineamenti sono fantasticamente grandiosi, profondi, eccitanti nell'anima umana; talora scompaiono questi e nelle fila e nelle ruote sue lavora una oscurità cupa e solenne, quando uno splendore abbagliante d'idealismo, quando un'energia fina, un'impulso potente verso la realtà o verso l'assimilazione di fenomeni reali. Ma sempre, eterne, infinite si specchiano nelle sue rappresentazioni, in mezzo a una luce nuova, figure gigantesche che camminano sull'orizzonte artistico di un gran popolo. Sono i grandi artisti e le grandi opere d'arte. Tra la fede e la scienza l'arte rappresenta una speculazione unica ed universale nel mondo. Schopenhauer ha arditamente definita la musica un'idea del mondo. Noi accettiamo la definizione, tut-

tavia non nel senso ampio dato ad essa da Wagner applicandola a Beethoven.

Speculazioni induttive e deduttive, benchè nella filosofia dell' arte non abbiano fatta sinora nessuna buona prova, l' hanno però lasciata meno incerta di prima nelle sue ricerche; anzi per le arti del disegno e per la poesia si riescì a scoperte interessanti.

Ultimamente, nella via aperta dal metodo esperimentale, la filosofia dell' arte, assistita dal metodo delle scienze naturali, ha potuto dedurre alcune leggi che se non completamente inattaccabili, hanno dato argomenti sicuri, e la chiave onde spiegare la natura, la maniera di prodursi, i caratteri dell' opera d' arte in modo da offrire garanzie per una verità completa ed assoluta.

Ma la massima difficoltà si trova nell' applicazione del metodo all' arte dei suoni. Essa manca di un principio filosofico chiaro ed esatto; in confronto colle altre arti ha una storia in parte incerta in parte molto limitata; l' analisi su di essa va sicura sul principio delle relazioni matematiche; su quello della espressione, che viene secondo, essa scinde l' arte e non ragiona ormai più che sul rapporto fra certi stati morali e il loro simbolo musicale e sulla musica drammatica.

Io tenterò di vincere qualcuna delle ammesse difficoltà.

Questo libro, ideato prima come una piccola dissertazione, si è allargato poi sino a diventare uno studio più vasto sulla natura della musica. Così riuscendo io nel nuovo compito che mi proposi al di là del titolo, potrei sperare di offrire alla speculazione attiva e diligente, anche su questo punto, un contributo alla filosofia della musica.

Anzitutto, nella indagine sopra un autore come Wa-

gner, è meno che mai arbitrario porre lo studio critico sul metodo della scuola storico-sperimentale. Ma io credo che per ogni età e scuola il mettere la speculazione filosofica dell'arte musicale su questa nuova via di critica impersonale oggettiva sia l'unico ufficio serio dello studio, l'unico fecondo di risultati importanti. Si noti poi il carattere di necessarietà dell'analisi che dal rapporto dell'arte colla natura si diparte, come forza dominatrice degli esseri e come per questi perfettibile. La vita umana nei suoi caratteri, nelle direzioni che essa impone all'uomo conoscente ed agente essendo il punto donde lo studio muove e trae materia d'osservazione, è questo meno soggetto all'errore che considerando dal punto di vista personale, soggettivo, capriccioso, entusiasta, ebbro d'immaginazione del critico idealista.

Con ciò noi non disprezziamo nè autori, nè scuole filosofiche, nè opere d'arte; non diamo preferenza a nessuna di esse, e coll'amore dell'oggetto cerchiamo di conciliare quella serenità dello studio che ci assicura della imparzialità del giudizio.

Come le piante pel botanico, così sono le opere d'arte pel critico. Egli ne cerca i caratteri, li valuta, li riferisce ad un'origine. Dell'opera d'arte noi vogliamo la spiegazione perchè è soltanto questa che rafforza la nostra stima.

Ma io dissi che la filosofia moderna dell'arte non lascia inattaccabile il suo ragionamento. In ispecie per la filosofia della musica cercherò di difendere il punto scoperto. Gli errori sulla conoscenza filosofica dell'arte musicale derivano, nella maggior parte, dall'essere essa stata posta in nessuna o in una troppo limitata relazione colla vita umana. Mentre questa, come totalità di forze, di attività complesse e dirigenti, deve spiegare

naturalmente e logicamente la sostanza dei prodotti che ne dipendono per necessità, l'arbitrio delle menti si ribella e proclama una libertà che non ha, se vuole giudicare da vero. Così smarrendo una disciplina, anche la forza del giudizio vien meno e il compito si altera e si falsa e le conclusioni errano.

Manifestare ai sensi degli uomini la qualità più importante delle cose (in questo Taine, fa consistere l'arte) può essere un concetto poco sentimentale, ma per lo meno è semplice e chiaro. Se ogni ideale, come nota Schelling, si riferisce a un reale, egli è certo che gli oggetti reali nell'opera d'arte sono determinanti e i caratteri di quelli sono i valori ideali di questa. Ma se l'idea del bello, dell'infinito, della moralità, l'armonia, l'euritmia, la proporzione bella e regolare nella disposizione delle parti costituenti deve incorporare per legge, per dogma, l'oggetto artistico, questo giudizio, non accettando dell'oggetto causalità fisse e generali nè remote, nè vicine, non lo mette che alla portata della propria persona, limitandolo. Il giudicante, distribuendo la propria personalità nell'opera d'arte, si identifica con essa e dell'arte diventa egli stesso soggetto. Così l'arbitrio, eliminata la realtà, ha svolta e analizzata invece la personalità propria, non esprimendo che la propria maniera di sentire.

Ma per noi la totalità dei fenomeni costituenti l'ambiente nella sua rappresentazione sensibile e intellettuale, in cui l'artista agisce comunica e crea, determina il fenomeno dell'arte. Essa ne è il risultato, l'intelligente riassunto.

Conseguente a questo sistema di critica, come esso si contiene coll'arte in generale, così io mi propongo di trattare dell'arte del dramma musicale spiegata nelle sue basi psicologiche e storiche.

Le crisi dall'arte attraversate, i suoi periodi più o meno oscuri o fantastici diedero necessariamente luogo ad ogni specie di discussioni su ciò che sia da considerarsi per arte, sulla sua presenza, mancanza, insufficienza, sui suoi caratteri, su' suoi errori, sui principii generali che dovrebbero regolare un' estetica speciale o generale.

Noi riconosciamo nell'arte una manifestazione dello spirito umano che il positivismo non ripudia, ma che anzi, riducendola al suo ambiente, cerca spiegare con nozioni scientifiche, il cui carattere, secondo Comte, è inseparabile dalla vera nozione delle leggi naturali.

Dal confronto etnologico di ambiente con ambiente noi rileveremo il carattere dei prodotti dell' arte che noi non possiamo isolare dall' insieme dei fenomeni umani. « L'unité de l' esprit humain, l' identité de sa marche dans tous les sujets qui lui sont accessibles, permettent de prévoir que la philosophie positive finira par embrasser l' ensemble de l' activité mentale, en comprenant, non seulement toutes les sciences, mais encore tous les arts, soit esthétiques, soit techniques. » (Comte).

Noi vediamo nell' arte una forma alta ed universale della conoscenza umana. Vi ha uno stato primordiale dell' uomo in cui egli è ravvolto dall' ignoranza del nesso causale dei fenomeni. Delle due forme di ricognizione, la scienza e l' arte, per cui l' uomo si toglie da questo stato, l' ultima è accessibile a tutti gli uomini e si spande su tutte le menti. Perciò la superiorità si è data ad essa, come il fenomeno che manifesta il complesso delle analogie del mondo esteriore ed intimo. Ora noi abbiamo la causalità vera del fenomeno ; proviamoci di esaminarlo. Noi lo vediamo creato dall' uomo ; egli libera con esso le sue forze, le sue potenze.

Quanto all'arte dei suoni, le stesse sue definizioni o troppo poetiche da essere piuttosto odi, o vaghe, o aridamente tecniche, non sono mosse da solidi e chiari principii nè vi hanno approdato. Le filosofie arrabattandosi e demolendosi, le polemiche stizzose degli artisti, la leggerezza deplorevole della critica, hanno mantenuta un'aperta confusione. E l'accordo, se pure vi ha completo sui punti principali, sarebbe in ciò, che si è convenuto non essere la musica un'arte d'imitazione. Ma quando poi sia questione del giudizio sopra un'opera d'arte e sull'opera totale d'un artista, si nota tutta la debolezza e lo stato vacillante della filosofia dell'arte; le opinioni si ramificano, si smarriscono e per la intromissione e la preponderanza del sentimento, come attività che si vuole percepisca e giudichi, le opinioni divise non riscuotono che ben poca fede. Chi vuole l'opera d'arte considerata esclusivamente in sè, chi ammette non essere questa che una base unilaterale del giudizio, chi pretende che il sistema psicologico spieghi nella sua totalità e nelle sue divisioni l'impiego dei mezzi tecnici dell'artista e, se pure si accorda da tutti in teoria che la critica soggettiva e il giudizio personale vanno dimenticati o lasciati al dilettantismo, in pratica la filosofia della musica non segue nessun criterio sicuro.

Ma fra il giudizio soggettivo e l'oggettivo, parmi che, appunto nella psicologia naturalista scientifica, si vada cercando un punto di contatto. Sarebbe questo il punto centrale, di principio. Conseguente a questo principio, cui s'informa, con utilità di scoperte, la moderna critica dell'arte, specialmente in Francia ed in Germania, io mi atterrò al sistema che ne dipende e dell'arte e de'suoi prodotti tenterò giudicare nella loro psicologia, cioè nella psicologia degli uomini che l'arte

hanno fatta, non solo, ma necessariamente riguardata nel complesso dei fatti che l'hanno determinata, nelle idee e nel movimento morale e sociale dei popoli e delle civiltà.

L'arte è un prodotto spirituale che risulta come espressione del suo ambiente. Anche l'opera d'arte è determinata dalle proprietà locali, da quelle dell'orizzonte sociale, dai tratti caratteristici delle idee sociali e religiose. Per comprenderla essa va studiata con tutti i mezzi ausiliari che possono condurre a penetrare il suo processo di formazione, il suo essere come il suo diventare. Non vi ha scienza morale e sociale cui oggi non s'applichi il metodo positivo, e se dall'estetica si tenne lontano, fu perchè di essa si alterò il concetto. Come *philosophia poetica*, formante la prima parte della Gnoseologia (colla psicologia nazionale), è necessario procedere in essa colla induzione sopra l'osservazione dell'esperienza [1]. Essa vive, come filosofia di idealismo e di realismo, e come ogni sapere che, secondo osserva Rosenkranz, solleva la differenza fra oggettivo e soggettivo, diventa una pura scienza razionale, così anche essa, che per la verità ha seguito questo movimento, vuole essere riconosciuta come una scuola della ragione.

È con vero profitto che un tale sistema di critica procede per le arti imitative; noi dobbiamo riconoscerne l'estensibilità alla musica ed assolutamente poi alla musica drammatica; è a quel profitto che noi miriamo.

Il mio fine è sopra tutto pratico. Esprimendo che io m'attengo al metodo che dalle scienze naturali ha portato un così forte aiuto alle scienze morali, io mi li-

[1] In ciò s'accordano Baumgarten e Mill.

mito a cercare, nel processo di sviluppo dell'artista che io studio, i rapporti fra un fatto qualunque dell'arte e altri fatti in quanto si nota in essi la forma della somiglianza e della successione. Il genio, come l'intima natura che produce il fatto e la maniera onde questo avviene sono imperscrutabili; non così le relazioni accennate. E come il loro studio ha assicurato alle scienze morali quella solidità che invano cercavano altrove, così può rendere meno incerta la filosofia dell'arte.

In quale stato di mediocrità e di dilettantismo non lascia la critica, l'opinione, ad esempio, di Blaze de Bury? La letteratura e la filosofia dovrebbero trattare delle arti nella loro comunità, mai nell'isolamento loro specifico: ciò è giusto. Ma questa comunità è imaginata solo idealisticamente, in una maniera letteraria e poetica e mai nel rapporto reale dei fatti coi fatti. Non si tratta di filosofia dell'arte ma di una conversazione a pretesto musicale. Sarebbe da augurare p. e. alla musica una critica come quella di Vitet, di Scudo? Io non m'atteggio a critico della passata filosofia dell'arte, chiamiamola così, ma mi si voglia concedere che tanto il senso filosofico quanto la riflessione oggettiva possono e debbono trarre dall'esperienza dei fatti qualche legge fissa che quella critica trascurò. Ciò potrà dispiacere a coloro che per il giudizio sulle opere d'arte, e sulle musicali in ispecie, vorrebbero mantenuto quel comodo dilettantismo (lo spirito d'analisi del giorno) che di fronte all'arte si concede il merito di una maggiore liberalità o poesia. Ma noi non possiamo aver nulla di comune con esso. Se dobbiamo abbandonare la speculazione critica sentimentale di Novalis, le frasi tradizionali di un amatore di musica come Diderot, non misconoscendone certo il va-

lore; se non possiamo convenire con l'eccentricitá del punto di vista più formale in Rousseau e in D'Alembert, gli è appunto che dal fascio di queste critiche, tutte comprese di poesia e di analogie fra le arti, non è sorta una sola opinione decisa e autorevole per illuminare, guidare l'artista e giudicare la sua opera. Esse, con belle parole, non ci lasciarono apprendere nulla.

Se il metodo critico non mi appartiene completamente, mi appartengono le conseguenze che io traggo dalla sua applicazione alla storia, alla psicologia di un artista e di una scuola speciale. Il rapporto e la fusione di tutti gli elementi intellettuali e morali che costituiscono un ambiente, un'epoca di cultura storica, una civiltà nel loro aspetto ideale e nella corrispondenza colla realtà [1], le cause permanenti e i momenti storici, le necessità delle modificazioni morali e sociali, ciò che dicesi una speculazione del mondo, è il substrato di questa critica. Così l'estetica va stabilita sui fatti dati nella sua storia, nei rapporti costanti che si sono mostrati tra la natura dell'opera d'arte e la specie del pensiero dei popoli in mezzo ai quali essa nacque.

I fenomeni dell'arte essendo analoghi, secondo Comte, ai fenomeni sociali concepiti come « assujettis à des lois naturelles, il s'agit de fixer quels doivent étre le sujet et le caractére de ces lois. »

Dalla somiglianza e successione delle circostanze determinanti l'opera d'arte e il suo processo di sviluppo (stati del pensiero in una cultura storica) si è potuto fissare la legge della sua produzione, legge che per la costanza dei rapporti, sui quali l'opera d'arte

[1] Ordo et connexio idearum idem est ac ordo et conuexio rerum (Spinoza).

si manifesta, ha potuto essere dettata dall'esperienza e dalla logica confermata. Essa vale pel passato come per l'avvenire.

La vita, secondo l'estensione che ha nella speculazione del pensiero dei popoli, come nell'etnologia, ridotta alla vita del singolo individuo, che ne è una parte, offre materiale per una psicologia comparata. Da questa l'opera d'arte è spiegabile come un fenomeno biologico,[1] e a questo titolo è concepita come suscettibile di previsione quanto gli altri fenomeni entro i limiti di precisione compatibili colle loro complicazione superiore (v. Comte); ed essa, come i fenomeni biologici, si raccoglie sotto il dominio delle scienze positive.

Per l'arte musicale, anche se considerata nel prodotto dell'opera, una critica così intesa è di un'applicazione difficile. Mi si voglia tener conto di codesto nel momento in cui io prendo il mio punto di vista e lo mantengo: chè in ciò vuol esser visto il lato personale affatto della mia indagine critica. Se questa, che si presenta così sotto un'aspetto nuovo, diretta dall'occhio imperterrito del medico e dalla imparzialitá diligente del naturalista, riesca utile a qualche cosa e d'alcun che feconda, io avrò così raggiunto il mio scopo. Non sarò pervenuto ad un'ode, non avrò cantato un poema, nè mi sarò spogliato del possibile entusiasmo per il mio soggetto, ma avrò forse raggiunta qualche verità. Ciò vorrà dire non solo sentire e giudicare l'opera d'arte, ma spiegarla, spiegando la ragione di tutte le funzioni creative in essa raccolte o di quelle cui è chiamato il nostro spirito e il nostro sentimento percependo rettamente.

[1] Mill pone nella biologia « the study of mental phenomena (moral and intellectual functions) ».

Ed è di Riccardo Wagner e del Wagnerismo che io tratterò. La natura del soggetto e il metodo dello studio mi porteranno a parlare di molte individualità artistiche e di molti fatti. Anche paralleli e confronti nasceranno fra artisti e scuole, rimanendo però la personalità principale, sì ardita e tipica che essa è, l'oggetto su cui si proietta l'osservazione e lo studio si raccoglie.

Il Wagnerismo è per sé una delle questioni più scottanti nell'arte; esso s'impone a chiunque pensa; tutti chi più chi meno, compositori o dilettanti o semplici uditori o critici musicali, ne sono attinti. La potente e seria individualità di Wagner, l'arte sua, ha rinnovato la faccia del mondo musicale.

Ora il Wagnerismo non ebbe fin qui che detrattori accaniti, feroci, o ciechi partigiani, adoratori, apostoli iperentusiastici, idolatri pazzi di misticismo. Si metta chi vuole dalla parte degli uni o degli altri. Non è codesto l'affare mio. Vinca la oggettività calma nel critico ogni passione ed entusiasmo, giudichi egli con amore ma con ragione, se vuol essere pratico ed utile. Perciò dell'opera d'arte di Wagner, come di una manifestazione dell'ingegno, io cerco di porre in luce le cause, le qualità e i difetti.

Il dramma musicale è una sua invenzione. Di una idea musicale che lo commenta, se una speciale disposizione dell'anima, uno stato della mente non è il fattore, è certo un coefficiente, uno stimolo, un'azione intima assimilantesi facilmente il prodotto dell'imaginazione. Questo coefficiente non è vago, arbitrario; esiste e la sua storia ne determina non il moto generale soltanto, ma la contenenza precisa. Ora ad una disposizione dell'anima non corrisponde uno stato morale speciale? Questo non può essere disgiunto da un

circolo di idee concrete che ad esso danno esistenza e forma. Un ambiente speciale, un'epoca di cultura storica mostrano stati differenti di pensieri di cui l'artista è la personificazione risultante. Egli li rappresenta, li condensa, li riassume nell'opera d'arte. Questa traduce la vita e la storia. La musica che dal grido s'informa, unita alla parola, diventa arte imitativa ed acquista così un carattere direttamente connesso colla realtà. Il processo per cui questo carattere si idealizza nell'opera d'arte musicale è finissimo e complicato, ma siccome esso è per una parte storico e per l'altra razionale, così non sfugge a nessuna delle due specie d'indagini, le quali si chiariscono e si completano a vicenda mirando alla verità.

La direzione dell'arte wagneriana è il movimento musicale e drammatico più importante nella seconda metà del nostro secolo, e in vero così importante come la direzione opposta rappresentata, in uno stato di cultura diverso, da Rossini nella prima metà del secolo stesso. Sino dai principii fondamentali della scuola di Wagner, io mostrerò come essa reagisce, si isola, combatte, cresce superba e indifferente, segue il suo corso e, in mezzo alle lotte più aspre ed alle più violenti tempeste, non s'acqueta mai. Essa solleva nuove questioni nel campo delle arti e modificazioni nel loro spirito, trascina con sè agitazioni nella drammatica, interessa la poesia e la filosofia, raggiunge infine il suo punto culminante e vince in importanza tutta l'arte musicale del suo tempo.

Essa è un potente effetto di cause certe; costituisce una crisi dolorosa, è apportatrice di forti e nobili entusiasmi come di sofferenze e di lotte inaudite, perchè grandi dolori, grandi battaglie e un genio nuovo l'hanno prodotta. Essa è la sincera manifestazione della

psicologia di un popolo in una età; è la sua anima che si trasmette mediante la musica, è la storia stessa d'una nazione nel fatto artistico, nel dramma musicale.

In questa lotta per la vita rappresentativa e la necessità di espandersi sono germi tanto più profondi e storici, in quanto essi appartengono ad un popolo storico, la cui natura è così intima e profonda che quasi è impenetrabile.

La storia dell'opera ci dice appunto quale carattere essa abbia scelto in Germania e, in certa rinnovazione, mantenuto. Lo spirito che nel 1600, per opera degli accademici fiorentini, produsse il melodramma, fu contrastato per due secoli. L'espressione quale essa deve essere nel dramma musicale, distrutta per l'effetto melodico esteriore indipendente, fu ristaurata da Händel; ma il 1700 in Italia si adoperò a dare uno strappo a quel sublime e puro concetto. Gluck lo vivifica e lo colorisce nuovamente; la lotta si fa energica e vivace, e sopra tutto meno scolastica, più estesa e geniale. I maestri italiani,[1] nella prima metà del 1800, ritornano al principio puramente musicale cantante nell'opera, Riccardo Wagner la riforma riducendola all'antico concetto modificato con uno spirito, un sentimento, una forma che nell'individualità dell'artista e nella seria speculazione per entro le direzioni e le vicende dell'arte ha la sua spiegazione.

In effetto fu un alito potente di libertà che nel 1600 rinnovò tutta l'arte musicale; essa ne ricevette nuovo sangue e nuova vita. La pratica jeratica doveva cedere il dominio assoluto sull'arte. Emancipare l'opera in musica dalla condizione di chimera artistica in cui

[1] Spontini è il solo che, continuando ed ampliando le forme di Gluck, mantiene nell'opera il principio drammatico.

la getta il 1700 è il fatto di Gluck; elevarla ad un prodotto artistico pieno di vita drammatica e musicale, nobilmente pensato e geniale è opera di Wagner.

Ora l'ufficio di uno studio estetico è di determinare l'insieme di causalità che, lavorando ne' rapporti morali e successivamente tecnici, lasciano determinare e spiegare il prodotto dell'arte. In questa ricerca io progredirò il più possibilmente libero ,ed imparziale, ma strettamente secondo il positivismo della prova psicologica esperimentale. I principii individuali vanno rispettati. Così ognuno ha il proprio gusto e nessuno può ragionevolmente imporlo ad altri. Però, se dopo un attento esame, potessimo pervenire ad un risultato che ci permettesse di trovare la storia d'accordo colla logica, la teoria col fatto, di mostrare una dipendenza rigorosa una costanza sì nel punto di partenza come nel momento e nel modo in cui i caratteri nel fatto artistico si idealizzano, noi possiamo allora dare all'apprezzamento, non già arbitrario nè personale, la qualità del giudizio e siamo sulla via di costituire un principio.

Io cercherò spesso di personificare i principii nell'aneddoto e mostrerò non solo come sull'arte musicale la filosofia domini, ma ancora come essa tenga sott'occhio una famiglia più vasta di fenomeni artistici di più specie, molte volte in contrasto più apparente che reale. Al Wagner, e al Wagnerismo, nell'ampiezza della sua opera totale, s'addice una simile speculazione, al titolo di fatto artistico ed a quello di opera filosofica.

Lo stato generale di una cultura storica ci dà le ragioni dell'apparire di un'arte o di un tipo d'arte. Essa non è che uno de' suoi tanti fenomeni. L'artista che del popolo culturale è una parte, possiede nel

grado più elevato le facoltà ed i sentimenti di cui è circondato. Unilaterale perciò sarebbe considerare esclusivamente in sè il suo ingegno e il suo gusto. A volere spiegare l'uno e l'altro, è a quello stato generale di cultura che bisogna ricorrere. Mai come per l'artista è vero il detto di Schiller: « Ciò ch'io sono e ciò ch'io ho, lo debbo a te, patria mia ». Questa dipendenza, per l'arte musicale, ne' suoi elementi come nelle opere d'arte esteticamente perfette, è stata trascurata, ma essa è ricca di conseguenze importanti. L'opera d'arte musicale è anch'essa un'opera umana che ha cause e manifesta caratteri. Predilezioni, tendenze del temperamento possono scegliere per essa vie diverse, ma una volta esistendo il prodotto, esso va giudicato e discusso come una manifestazione dello spirito umano.

Un'altra conseguenza di questo studio è, che vi sono molte opere da caratterizzare e da rappresentare molte personalità. Tutto porta il suo contributo all'opera ed alla figura principale. Scegliere in questo vasto lavoro d'insieme di analogie, di corrispondenze, e di confronti che è la storia dell'arte, trovare caratteri, dipendenze, connessioni nelle causalità, onde riuscire ad una rappresentazione totale chiara e necessaria, che alla produzione del fatto unisce la sua logica, sarà la parte preliminare ma essenziale del lavoro. E come le molte personalità intorno a quella che domina ed è centro della speculazione, non si possono disegnare che di profilo, per quanto acuto e determinato, le opere saranno riassunte nel loro carattere dominante con una luce così forte che illumini facilmente il resto; così l'opera principale sarà condensata in una realtà sensibile e spiegata.

E principalmente io miro a questo, che sul punto dell'efficacia della prova siano rivolti tutti i tratti messi

in luce: è il mio principio. La musica drammatica è profondamente preparata dalle agitazioni dell'animo; su di esse riposa il suo fenomeno sensibile; dunque bisogna penetrare nella maggiore loro intimità quelle agitazioni, afferrarle e analizzarle. Mi si voglia pertanto scusare se, di fronte all'importanza di un tale esame, io non potrò dir tutto. La musica non traducendo tutto, rimane pel sentimento e per l'imaginazione dell'uditore, come in ogni altra arte, una lacuna che egli è chiamato a riempire. L'animo stesso del lettore completerà quanto l'indagine critica è riuscita a porre alla superficie.

Al mio fine pratico corrisponde una maniera di esporre egualmente pratica, lontana da qualunque pretesa letteraria o scientifica. Di ogni fatto, di ogni fenomeno artistico è mio scopo indagare la ragione intima, l'idea recondita che lo muove, lo fa fiorire o lo sopprime, cercare l'idea o il complesso di idee astratte che stanno al fondo di ogni cosa.

Perciò è necessario per la critica ripensare oggettivamente ciò che l'artista ha pensato, manifestare le cause intime dell'essere suo e del suo prodotto, la sua psicologia. Bisogna mettersi al posto degli individui, vivere la loro vita, nella loro epoca, nel loro ambiente, rivedere la loro inclinazione e i moventi delle azioni loro, il loro carattere, vivere colle loro attitudini, tendenze, desiderare, sentire con quelle determinate facoltà, con quei bisogni, cogli entusiasmi loro, combattere le loro lotte spesso profonde e sorde, fare che tutto monti chiaro alla superficie nell'opera d'arte alla quale essi confidarono spesso ciò che non osarono esprimere in altra guisa.

« Vi hanno uomini che non si permettono l'espressione energica dei proprii sentimenti più vivi: non lasciano vedere di sè che la superficie, il fondo mai.

Forse confidano questo fondo all'arte sola; per conseguenza l'artista spesso non è l'uomo; egli mette nella sua musica ciò che non vuol mettere ne' suoi discorsi. E la maggior parte dei musicisti sono così fatti: taluno non è così che raramente indovinato. E l'artista allora vendica l'uomo » (Enault).

Se ogni arte si riferisce alla vita, tanto più lo fa l'arte musicale quando si manifesta in una forma così potente e completa come nel dramma musicale, la forma che, come la tragedia greca, è la più capace di attrarre e scuotere gli animi, idealizzando caratteri con nuove, reali e forti emozioni. In vero essa è la pittura più completa, chiara ed universale dell'uomo. Nella stessa coincidenza delle arti è la dimostrazione del fatto. Ogni pensiero, nella realtà del suo momento pratico, ogni agitazione umana vi riceve la più sensibile ed efficace rappresentazione. E questo riferirsi dell'arte alla vita, ed in ispecie del tipo del dramma musicale, questo suo motivarsi da trasformazioni pratiche in essa e da processi speculativi astratti, che alla loro volta diventano determinanti, è dimostrata dal fatto che, mentre un'antica controversia musicale, come, per esempio, quella sorta all'epoca dell'attività artistica di Gluck e di Picinni a Parigi, si limitava ad un terreno drammatico e musicale e non guidava che ad una disputa su principii dell'arte, la polemica appassionata dovunque e tesa, ma in Germania specialmente feroce sopra l'opera di Riccardo Wagner, non solo per l'ignoranza degli avversarii, ma per la stessa natura dell'oggetto, ha toccato confusamente una quantità di questioni politiche, sociali e religiose ed ha sollevati i partiti più arcigni.

Egli è che l'opera di Wagner ha un'importanza speciale per la cultura storica odierna. Essa manifesta e realizza principii che non riguardano solo ed isola-

tamente l'arte speciale; il suo spirito penetra dovunque, in ogni speculazione spirituale, in ogni paese, in ogni casta; il suo sentimento e la sua discussione si generalizzano e si fanno popolari; ogni giorno la corrente si estende ed ingrossa e diventa più indomabile.

Ma anche qui, rimpetto all'importanza dell'opera d'arte così altamente concepita, la insufficienza della critica ha rattenuto un giudizio speculativo esatto su di essa.

Nella critica è la colpa della confusione, dell'arbitrio irrazionale, dell'errore per cui l'arte è confusamente sentita, non si capisce nessuna delle intenzioni dell'artista o si eccita un entusiasmo cieco e malsano, una vera ebbrezza dell'oppio. In Italia specialmente ed in Germania, molta della così detta critica musicale, o nei libri o su per i giornali, è il riflesso di cognizioni senza base, mediocrissime, quasi nulle o così superficiali da riuscire inconcludenti sull'arte speciale. È retorica sul fondamento della frase tornita, del motto di spirito, del concettino chimerico; non insegna, non dice nulla, non ammette nessun principio chiaro e rimane allo stato di disposizione d'animo più o meno patetica, entusiastica o effeminata. È la vera critica del salotto, profumata, frivola e vuota come chi sa della frivolezza e del vuoto cui si rivolge. Essa vive delle confessioni di belle anime candide sino all'ignoranza, confessioni che da dilettanti fatte, non possono interessare che una riflessione e una psicologia romantica o un cuor contento.

Proprietà di questa specie, le quali poi non riuscirono che ad esplosioni sentimentali, appartennero a quello spirito estatico e delirante, che dalla poesia romantica tedesca passò alla musica nella prima metà del nostro secolo e s'insinuò delicatamente nella sua critica.

diventando, col nome di estetica, una vaga dilettanza letteraria. Da questo punto di vista si abbraccia tutto lo stato di decadenza dell'estetica musicale, in confronto con quella delle altre arti. Meglio fosse rimasta, come nel 1700, sopra la solida base della tecnica e sopra un terreno scientifico.

Non si meravigli perciò chi legge, se io del sentimentalismo e della poesia, nel giudizio musicale, non terrò conto alcuno, o se anche citando, per caso, le opinioni di taluni critici che di codeste cose si occupano, esse passeranno come curiosità storiche o rarità d'archeologia.

Così compresa, la critica d'arte può essere un passatempo, un diletto: essa non fa che sentire l'arte, ma non la spiega. Per essa l'arte ha nella vita umana un ufficio di allettamento, e di questo posto, che ha con sè tutta un'indegna leggerezza, la dice superba. Oppure essa è un'indagine paziente nella vita di un grande musicista, indifferente, quanto al risultato, da quella che si potrebbe esercitare sulla vita di un grande soldato o di un bravo oratore. Essa non ha altro intento che di trarne delle curiosità piccanti e, coll'aiuto di vecchie cronache, di imbastire qualche spiritosità. Per queste si utilizzano così l'uomo, l'arte e la vita; ogni corrispondenza dell'arte colla vita sfugge ad una indagine così pedante e leziosa; essa non considera che il lato superficiale delle manifestazioni, è più propriamente la ripetizione di vecchi documenti arbitrariamente rifatti e composti insieme, ed è penetrata nell'ambiente dell'arte limitandosi alla cronologia di uomini e di fatti, coperta da un nome abusivo.

Vi è un'altra critica che prende a meraviglia il tono grave e filosofico della cattedra; essa crea una certa illusione di sapere; si esprime con uno stile retorico e

gonfio, parla di Rossini e di Bellini, di Beethoven e di Weber come di Michelangelo e d'Ariosto, di Alfieri e di Goldoni. Essa giustifica gli spaventi che incute l'estetica del sentimento e della poesia, perchè, anche dicendo poco, facilmente addormenta.

Si legge talora una critica d'arte musicale ragionata, la quale possiede a fondo il soggetto che tratta. Questa è specialmente la critica tedesca; essa è piena di gusto per la riflessione e per la filosofia. Ad essa voleva si toccasse Blaze de Bury « aggiungendo una maggior dose di sentimento, una tendenza in qualche guisa più letteraria, più organica per i suoi rapporti colle altre arti e colla storia, a quelle conoscenze tecniche senza delle quali non si può avere un' opinione seria ». E si fece realmente il possibile per non averla, giacchè, quantunque fina e intelligente fosse quella critica, dimostrasse ingegno polemico, punti di vista nuovi, dialettica spiritosa e vivace, essa tuttavia si limitò ad una chiacchierata dilettevole, elegante, sopra tutto sprovvista di quelle indispensabili conoscenze tecniche. Il giornalismo e il libro critico ce ne offrirono e talora ce ne offrono il modello perfetto. Il giornale che, in maniera condensata ed ingegnosa, sparse qualche cognizione, fece vivere molte menti esclusivamente di esse e, benchè tutto vi si passasse in modo superficiale, entusiastico, da non contentare che la comodità del dilettante, lo spirito del tempo secondò così bene una simile corrente critica, che in Francia, negli ultimi giorni della Restaurazione, l'entusiasmo per le arti era indispensabile al modo ed alla eleganza della vita. Si scrisse di pittura da musicisti, di musica da coloristi e Blaze de Bury tiene specialmente a parlarne da poeta. Il giornale s'incaricò di plastica dell'armonia, della poesia nella pittura, nell'architettura e nell'archeologia. Questa maniera

si estese, ognuno comprende come, in Germania ed in Italia, e quel trasporto entusiastico, proprio di una parte della gioventù, dovette forse avere questo di buono: costituiva un ambiente favorevole assai per la musica che ne domanda le qualità, una predisposizione, un'attitudine pel teatro e per l'opera. Questo fu un un carattere dell'epoca e pedanteria inutile sarebbe di misconoscerlo; ma non è quello il mondo dell'arte che ci interessa, non è quella la critica che ci appassiona e persuade.

Lo studio delle opere d'arte, per me, specula attentamente in tutte le forme della natura umana, nella loro differenza o nella loro connessione intima e trova la loro dipendenza fissa, il loro legame coi caratteri idealizzati nell'opera d'arte.

Chi ha coscienza di questa impresa, sa come essa sia difficile sempre, ed in ispecie poi quanto alle deduzioni per l'arte musicale drammatica. Mi si voglia perciò tener conto della serietà del mio compito.

Ma quasi scoraggiante poi è per un Italiano parlare dell'arte musicale tedesca, del Wagner e del Wagnerismo in ispecie. Questo soggetto è stato trattato con molto acume critico e con tale ricchezza di dettagli da fornire una rappresentazione, da un punto di vista speciale, quasi completa. Tuttavia, indipendentemente da questo, sembra a me che lo spirito di parte, di nazionalità, di propaganda, non abbia sempre salvata l'imparzialità e la limitazione del giudizio. Si aggiunga poi che l'entusiasmo lo ha, io credo, spesso falsato.

Nella moderazione, e nella completa imparzialità dello studio oggettivo io cerco la mia disciplina e la mia forza. Falso giudizio spesso è quello del critico che non domina l'entusiasmo e la sensibilità eccessiva, specialmente poi quella eccitazione che è propria della musica.

La materia, anche non riguardando principalmente che l'opera totale di un artista, è vasta e complessa. Non si dice tutto di Wagner, giudicandolo esclusivamente quale musicista, come ad altri s'addice ed è più che sufficiente; il suo genio, la sua mente si estendono oltre i limiti consueti del compositore di opere musicali. Eccellenti scrittori tedeschi hanno trattato di lui da un punto di vista elevato e speciale, con molta erudizione e con una pittura interessantissima di dettagli sì della vita come dell'opera; dettagli tuttavia mantenuti slegati, invece di toccare la ragione intima della loro connessione e del loro accordo. Per essi che assistono alla riproduzione costante delle sue opere davanti al publico, riesce più facile e trasparente la critica, più sensibilmente provata e autorizzata dal criterio delle masse, più positivamente accessibile allo spirito pubblico, più diretta ad uno scopo pratico. Ma è pur vero che il loro giudizio è spesso nebuloso e quasi sempre troppo personale. Una speciale forza la concede a me forse il mio punto di vista e la determinatezza alla quale esso costringe. Mi sarà forse possibile di mettere in luce qualità e caratteri che emergerebbero meno in un critico del paese tedesco. Egli non può osservare nè marcare colla facoltà a distinguere di uno straniero. L'esperienza, la famigliarità che parecchi anni di dimora in Germania mi hanno data del paese, della civiltà, del grado di cultura, dello spirito, della lingua, dei costumi e delle persone con le quali venni a contatto, mi mettono, come straniero, ad un punto di vista più oggettivo ed imparziale, quando di quel popolo imaginoso, poetico, forte, attivo, studioso, dei suoi artisti e del suo ultimo grande artista io debba discorrere, caratterizzando le facoltà eminenti che gli sono proprie e formano un contrassegno della sua razza.

C'è una specie d'ingegno da caratterizzare prima nelle sue linee generali, poscia nella individualità di un artista, quello del Tedesco diverso da quello del Latino; esso sale sino al genio e noi abbiamo la potente figura su cui fissare il nostro esame. Così in quella specie d'ingegno vi hanno percezioni di caratteri del mondo interno ed esterno, percezioni pronte e delicate, che sono pure differenti; vi ha tutta una serie infinita di rapporti e finezze, di commozioni dei sensi, di speculazioni, direzioni delle menti, costruzioni della lingua e del pensiero, azioni del mondo sensibile e spirituale, consuetudini della vita materiale nello speciale ambiente geografico, dai quali fenomeni origina ed è suggerito quel vasto complesso di osservazioni offerte alla filosofia dalla stessa organizzazione materiale e spirituale di un popolo e che essa ha l'ufficio di verificare e di approfondire. Dall'assetto alquanto complicato di questi caratteri e di queste facoltà in rapporto intimo costante fra loro, emerge una direzione originale diversa data allo spirito che i caratteri connette, riassume ed informa idealizzandoli, per conseguenza ne scaturiscono maniere diverse di concepire e sentire l'arte, come diverse nature degl'ingegni.

In questo insieme la musica è una porzione alla quale concorre l'anima, la mente, la temperatura morale in direzioni diverse.

Se all'artista sarà certo e sempre indispensabile la percezione originale dei caratteri che nè la cultura acquisita, nè la pazienza dello studio speciale sostituisce, percezione rapida ed acuta, se gli è d'uopo una sensibilità raffinata, una speculazione sicura, un'analisi facilmente sottile, e una facoltà di manifestazione originale, resta però a dire il modo speciale con cui queste funzioni hanno luogo in diversi individui, in epoche, in paesi differenti.

E però io dissi che nel fondo dell' anima umana stanno i sentimenti reconditi, le idee costruite in forme precise che al critico è d' uopo svelare.

L' artista infatti, con un tatto svegliato, pronto e sicuro idealizza, ad esempio, in un pensiero musicale, in una serie di suoni contigui o nella loro percussione simultanea (quì come ne' rapporti delle altre arti, secondo Taine) un carattere delle cose che egli percepì; in quella frase, in quell' armonia penetra il senso afferrato: vi è fierezza o dolce calma, sentimentalità, forza, pianto, allegrezza. La sensazione ricevuta scuote il cervello ed i nervi così che la sobrietà o la ricchezza di due o più suoni complementari o contigui ricevono una rappresentazione o una sensazione adeguata[1]. Ciò che l'uomo sente si spande certo nella musica sua o d' altri; e se il sentimento in essa propriamente non crea, tuttavia egli è questo suo coefficiente che alla drammaturgia musicale è d' uopo conoscere e studiare nel fatto artistico.

Concepito l' artista il carattere dell' oggetto, questo, attraversando la imaginazione con un ascendente d' impressione forte e naturale, mediante l' azione del cervello e dell' animo, ha subìto una trasformazione: l' artista lo ha idealizzato secondo il modo con cui lo percepì. Egli non poteva rifiutarsi dall' azione dell' oggetto su di lui, ed ora l'oggetto, trasformato dal lavoro idealizzante dell' artista, passa a soggiogare violentemente chi ascolta o vede. I mezzi di cui l' artista dispone, ricevono allora le modificazioni, le combinazioni, le alterazioni più accentuate, giacchè egli deve porli in corrispondenza con l' oggetto ideale che vuol rendere sensibile. Voce, suoni, gesti, colori, forme, parole, at-

[1] Taine.

titudini, finezze, movenze prendono un carattere proprio, personale: la varia differenza di combinazione e di modificazione in un tale lavoro d'insieme produce uno stile. Questo, nell'ordine delle dipendenze dichiarate, è in relazione col carattere degli oggetti non solo, ma col grado d'impressione che essi ebbero nello stato attivo della fantasia, dell'intelligenza, dell'animo e della conseguente forza della idealizzazione. Perciò, se si vuole comprendere l'opera, è indispensabile conoscere i sentimenti, le imagini e le idee che in questi stati si producono e si modificano, perchè sono alla base dell'uomo morale che noi vogliamo costruire e che vediamo agente nell'arte.

La famigliarità colle opere dei grandi artisti, la conoscenza della loro vita intima ed esteriore ci farà vedere un simile processo. Wagner è fra loro quello che, per considerazioni psicologiche, offre aspetti più numerosi e differenti.

Della musica italiana io non potrò parlare che occasionalmente; ma a chi mi voglia seguire nell'esame della musica odierna in Germania, non isfuggirà certo un confronto indiretto colla musica italiana. Oggi più che mai l'arte musicale in Germania, il Wagnerismo in ispecie, ha potenti riverberi sull'arte corrispondente in Italia e in Francia, e questi, a chi diligentemente osserva, fanno emergere le proprietà artistiche d'ognuna di queste nazioni. Sulla medesima base la storia della musica italiana potrà innalzare il suo edificio. Tuttavia ecco, in poche parole, la mia opinione sorta da un confronto della musica italiana colla tedesca.

La musica italiana è essenzialmente cantante, quella dei Tedeschi espressiva. Gli uni amano il dominio di una melodia chiara e plastica sopra tutte le parti del contesto armonico, gli altri un tessuto fine ed ingegnoso

delle parti stesse, tutte importanti, alle quali si distribuisce l'idea melodica. Dal medio evo in poi questi due popoli confermano, nella musica istrumentale o nella vocale, le notate predilezioni; indole, gusto, tendenze fissano i loro caratteri che si mantengono costantemente distinti. I Tedeschi sono dominatori esclusivi nel campo della musica istrumentale; gl' Italiani, che ogni forma della musica hanno insegnata al mondo, rimangono i maestri della musica vocale.

Gl' Italiani hanno letto poco e udito pochissimo le opere tedesche, quasi sempre poi mediante esecuzioni scorrette; i musicisti tedeschi, dal 1500 in poi, lessero gl' Italiani e le opere di questi, profane o sacre, istrumentali o vocali, non furono mai nè studiate con maggior cura ed amore, nè eseguite con miglior successo. Essi, per conseguenza, modificarono e migliorarono assai, su eccellenti modelli, quanto avevano di aspro, ruvido, indelicato nel loro gusto istintivo. Ciò intese e realizzò Sebastiano Bach, sebbene incompletamente, ne' suoi oratorii e nelle sue cantate.

I nostri maestri, nei primi venticinque anni del secolo presente, hanno meno neglette le opere dei maestri tedeschi, ma questi studiano indefessamente l' opera degl' Italiani.

I Tedeschi confessano anche oggi prontamente i pregi nelle arti e così nella musica degli altri popoli, e facilmente se li assimilano quando loro sembri utile. Non che essi non posseggano un ideale proprio dell' arte e non la sentano a loro modo; soltanto essi non hanno mai sdegnata nessuna proprietà straniera di stile, marcando poi col segno caratteristico della loro razza e del sentimento proprio la produzione artistica che usciva dalle loro mani. Cosi essi hanno un assetto della lingua, una letteratura, una pittura, una musica che allo spi-

rito del prodotto greco e latino si è informata. Così la loro opera moderna è la risultante ancora di quella facoltà che il Tedesco ha facile e potente di assimilarsi lo spirito del prodotto altrui e di creare sulle basi intellettuali e artistiche d'ogni altro popolo. Lo studio paziente, indaginoso, penetrante, la rassegnazione, la costanza nel progredire lentamente, individualizzandosi a poco a poco, anche in vista d'un effetto lontano, li fa procedere forti e riescire. Il « *Rienzi* » di Wagner è una manifestazione dell'arte che condensa le proprietà stilistiche dell'opera italiana e francese dal 1830 al 1840, ma « *Tristano* » Wagner non lo deve che a sè stesso.

La musica degl'Italiani tradurrà sempre la loro bella e fina sensualita, quella dei Tedeschi la seria costanza del lavoro. Come nell'architettura, così nella musica l'Italiano, d'immaginazione latina, ha conservato il gusto classico, stile semplice e chiaro, luce, forza, salute nella concezione, in contrasto collo stile dalla complicazione delle parti, ponderato nei dettagli minimi e nella figurazione espressiva, dall'aria triste e grandiosamente cupa delle cattedrali e delle musiche d'oltremonte.

Nella musica istrumentale tedesca l'espressione dell'infinito sta per opposizione all'espressione finita della musica vocale italiana. Questa è sempre cantabile, ha ritmo netto, deciso, subito afferrabile, è gradevole indipendentemente da qualunque espressione e anche esprimendo i sentimenti più fieri e tragici; le sue forme sono più limpide, più sicuri i contorni, più limitati; il suo genio è comunicativo, sciolto, teatrale e brillante. Gl'Italiani hanno più sviluppato il senso dell'ordine, del formale, dell'agilità melodica nell'eleganza; l'impronta della loro musica è più spiccata, più arditamente tipica nei loro maggiori artisti. Nella

musica tedesca l'espressione è più fine e delicata, vi ha più serietà, sogno, fantasticheria, più vago ed intenso il sentimento che, nel suo agitarsi solitario, non si rivela sempre in forme decise e talora non può manifestarsi affatto. Essa è libera, aspirante, piena di desiderii reconditi ed oscuri; nei tratti della sua bellezza è mite come un volto che cinge il biondo dei capelli e cui l'azzurro degli occhi dona un'espressione di amabilità infinita. È grandiosa, complicata, ama la ornamentazione bisbetica, l'oreficeria bizzarra: mentre nella musica italiana c'è forza, gioia, serenità, amore della piena luce, la tedesca preferisce la sublimità dolorosa, il giorno cupo, la nebulosità, e vi scorre un sentimento, per così dire, notturno delle cose.

Quanto al melodramma, vi si manifestano le stesse distinte tendenze. I soggetti che i Tedeschi scelgono, sono meno pratici e teatrali di quelli delle opere italiane. Gli Italiani hanno più sviluppato il senso per una rappresentazione reale, e i loro soggetti sono per essa meno poetici di quelli dei Tedeschi, ma più efficaci e movimentati nella scena. Finchè Mozart fa dell'arte musicale e drammatica nel senso italiano, è il « *Don Giovanni* », « *Figaro* » o « *Così fan tutte* » ch'egli compone; quando lavora nel senso tedesco, scrive « *Il ratto dal serraglio* » o il « *Flauto magico* ». La lirica, l'espressione melodica fina e romantica dell'« *Oberon* » e del « *Freischütz* » ha un contrapposto di sentimento drammatico più giusto e musicalmente più equilibrato nel secondo finale della « *Lucia* » di Donizetti e nel terzo atto dell'« *Otello* » di Rossini. La melodia così bella e finamente insinuantesi nella « *Jessonda* », nella « *Genoveva* », non ha salvato, con tutto che esprima sì bene il carattere lirico e drammatico, queste opere dall'oblìo; ma la forza della espressione chiara e plastica, del momento patetico e del dram-

matico slancio, o il più elevato o il più comico, hanno sostenuto la « *Norma* » e il « *Tell* », la « *Vestale* » di Spontini e il « *Barbiere* ». Con tutto il calore del sentimento di cui è pieno il « *Fidelio* » di Beethoven, colla passione e la potenza di colorito musicale dell' « *Euryanthe* », colla lirica genialità romantica dell' « *Hans Heiling* », esse opere sono gravi sul teatro; la verità e la forza della espressione drammatica, il carattere suo mediato nella corrispondenza colla musica, quello della declamazione, non raggiungono una efficacia così rapida e forte come nel « *Fernando Cortez* », nell'« *Olimpia* » di Spontini, nella « *Favorita* » e nei « *Puritani* ».

È un errore il credere che l'opera italiana sia informata ad un principio antidrammatico, esclusivamente melodico. Nella sua storia sono in maggior numero i periodi in cui essa è più dramma che musica, di quelli in cui avvenga il contrario. All'opposto, in Germania il « *Singspiel* », che interpone al dialogo parlato dei canti nelle piccole forme del « *Lied* », è favorito in ispecie con Lortzing, Weigl, Schubert, Winter, appunto quando gl'Italiani, al teatro dell'opera, vogliono soggetti pieni di vita drammatica e d'interesse musicale più vario e complesso.

Il 1600, mediante i maestri italiani, dà il dramma musicale, giacchè al melodramma è, in sostanza, da riferirsi questa denominazione odierna dell'opera. La corretta declamazione del recitativo, forma favorita, benchè musicalmemte assai povera, dall' « *Euridice* « di Peri è già, nella « *Arianna* » di Monteverde, sviluppata ed accompagnata con una nuova espressione istrumentale e drammatica. Così da Monteverde a Lulli, e, nel 1700, da Rameau a Picinni e a Gluck, l'unico principio autorizzato nell'opera, pure in mezzo alle controversie partigiane fra Gluckisti e Picinnisti, resta il

declamatorio drammatico, il quale, specialmente nelle tendenze di Lulli al retorico e al patetico, manifesta i tratti più evidenti e sviluppati che poi stanno alla base della riforma gluckiana. E l'opera ebbe presto i caratteri più completi, giacchè all'energica declamazione musicale, all'attenzione diligentissima della prosodia, all'enfasi, al pathos drammatico, ne' momenti salienti dell'« *Alceste* » di Lulli, si aggiunse, nelle stesse forme perfezionate, una espressione nuova nel « *Castore e Polluce* » di Rameau.

Se di Gluck mancava ancora la sensualità dell'« *Orfeo* » e dell'« *Ifigenia in Tauride* », di Picinni l'altezza d'espressione del « *Rolando* », la grazia melodica naturale della « *Buona figliuola* », di Cimarosa la verità drammatica, la spontaneità e la plastica della melodia del « *Matrimonio segreto* », di Pergolese l'attraenza, la semplicità melodica della « *Serva padrona* », certamente nelle arie del « *Dardano* », come più tardi Picinni nelle prime due arie di Angelica, in do min.^{e} e in Mi.^{b} mg., nella gran scena ed aria di Rolando nel terzo atto dell'opera omonima (« *Temoins d'une odieuse flamme* »), nella festa funebre con cui comincia il secondo atto del « *Castore* e *Polluce* », già il valente e profondo Rameau lavorava con mezzi moderni e dava taglio, forme e modelli a Gluck anche nella musica di danza, p. e. nell'opera « *Les indes galantes* ».

Si veda, in riguardo drammatico, Picinni, quando non tratta l'opera tragica, a quale pura e vera espressione egli si elevi. Le arie di Medoro e di Angelica nel « *Rolando* » e la musica della « *Buona figliuola* » hanno un incanto così fresco e vivace che all'ingegno più ponderato di Gluck sfuggiva. Questi sono tratti che nell'opera italiana emergono, e pei quali gl'Italiani, qui come dovunque, hanno aperta la strada.

Un' opera in Germania sin quì non si può mostrare. Dopo l' emancipazione che, nel senso drammatico, dà alla musica il « *dramma musicale* » di Händel, il primo operista, nel significato moderno, è Mozart.

Ogni intenzione nell' operista italiano si manifesta sempre e facilmente all' esteriore, si realizza con una forma decisa, chiara, afferrabile; molte intenzioni dell' operista tedesco rimangono spesso al loro stato; non sempre egli ha il dono di manifestare l' intimità loro troppo profonda; la forma si mostra spesso insufficiente allo spirito.

Come conseguenza di una natura così intima e profonda, gli artisti tedeschi si danno il piacere di una speculazione intensa e finissima, di un lavoro che muove da sottili e dettagliate impressioni, da agitazioni intime multiformi;hanno una sensibilità delicata, raffinata; ma nè sensibilità nè speculazione si manifestano all' esteriore completamente. Così delle loro innumerevoli e fini intenzioni, negli aggruppamenti istrumentali, nelle figurazioni, negli effetti nascosti delle loro partiture, pochi si manifestano in una realtà efficace. Non bastano ad essi le forme tradizionali per rendere tutta intera la verità del contenuto ideale modificantesi, per cui essi le sciolgono, mentre gl' Italiani le mantengono. I Tedeschi hanno nell' opera d' arte musicale qualsiasi una condotta ardita e pensata nei minimi rapporti, sopra tutto pittorica e drammatica dell' orchestra; per gl' Italiani essa resta, il più delle volte, un accompagnamento della melodìa. Non si capirebbe in Italia un musicista di genio che non scrivesse pel teatro; in Germania è quasi il contrario. La forma della sinfonia vi è prediletta a quella del dramma in musica, che in Germania è importato come la sinfonia in Italia.

La capacità della forma rispetto al contenuto è

negl'Italiani più equilibrata, più a posto, perchè la speculazione è meno intensa, profonda, elaborata. Nei Tedeschi l'idea e la critica soffoca presto l'imaginazione, negl'Italiani mai.

Corretta nella sua costruzione complessiva come nella formazione dei temi, la musica dei Tedeschi è originale, melodica, ha nobile espressione e un sentimento tutto suo pudico e sano; ma essa pecca spesso di soverchia ornamentazione, la quale non è sempre di gusto. L'interesse e l'amore soverchio che essa raccoglie nel dettaglio, l'aspirazione ad un significato profondo, che essa vuole esprimere sola o interpretare con fedeltà nella parola del poeta, fa sì che essa è obbligata a sciogliere la forma, perdendo la chiarezza e il senso del tutto. Così, in omaggio al contenuto naturalmente vero, quantunque nell'opera essa inclini alla melodia che lo esprime, patisce d'un male insanabile: non è drammatica.

Noi abbiamo ora nella mente l'opera tedesca anteriore a Wagner.

La musica italiana, con Spontini e Rossini, trova sempre una forma per rendere sensibile il carattere, per esprimere il sentimento artisticamente giusto, forma talora un po' materiale, ma sempre forma nel senso classico. Ciò che Bellini e Donizetti vogliono dire si manifesta sempre completamente; chiarezza, evidenza dell'avvenimento non manca; la forza della passione ha una forma corrispondente musicale sicura che la rivela immediatamente. È ciò che alla musica italiana conferisce il carattere drammatico. Di più, anche nella pittura e nel lavoro che l'intimo ritrae, la musica italiana è per sua natura oggettiva; essa si manifesta ai caratteri drammatici, li penetra e li personifica movendoli, agitandoli dinanzi a noi come vivi e fortemente im-

prontati d'originalità, di contrassegno proprio. E poichè è spirito classico che in essa lavora, anche nella espressione de' momenti più tragici dell'azione e negativi per il bello, essa rimane musica nella verità dell'arte.

Ma che cosa ci volevano dire Schumann e Beethoven, così sublimi rappresentanti della natura tedesca, intima sino al senso più malinconico, alla speculazione ruvida e tetra, quando tentarono il campo dell'opera? Come il loro lavoro profondo e soggettivo, così fu l'espressione loro, in generale, antidrammatica. Ciò che essi sentivano o pensavano erano incapaci di manifestare mediante i caratteri resi musicalmente sensibili di un dramma, con una forma agile e vivente. Weber non è più drammatico che lirico. Il solo compositore che prima di Wagner riesce assolutamente e completamente nella rappresentazione dell'opera, è Mozart. Marschner, che fra Weber e Wagner rappresenta già assai delle caratteristiche di quest'ultimo, è, come musicista drammatico, il più delle volte incerto. Nè l'« *Adolfo di Nassau* » nè il « *Vampiro* » potrebbero suggerirsi come modello a nessuno. Neppure Spohr s'aiuta per il dramma con mezzi sicuri, efficaci. Egli è delicatamente melodico, pieno anzi di passione e di genio per la melodia; tenta la drammatica e sì nel « *Faust* » che nella « *Jessonda* » non rimane che un gran lirico. A Mendelssohn nulla riesce se non nel campo istrumentale e in quello dell'oratorio; « *Cammacho* » e l'« *Heimkehr* » non hanno neppure la lirica facile ed espressiva del Singspiel di Lortzing e di Schubert. Il grande mozartiano non può nell'opera quanto i mozartiani minori Winter e Weigl. Come Mendelssohn, così Schubert, per quanto col suo stile nobile, lirico, declamato, elegante, melodicamente passionato si sforzi, trova nell'opera una negazione. Beethoven e Schumann fuori dell'opera,

Weber nell' opera, elevano lo stile musicale trovato, gli conferiscono talora un forte carattere epico, ma esso non porta che raramente la impressione istantanea efficace, immediata, la lucidità dell' avvenimento psicologico, non costringe alla passione con nessuna di quelle forze caratteristiche del canto italiano, e spesso nè alla gioia nè al dolore dispone, perchè, cercati, stentano a rivelarsi. Lirica è la loro musica sempre, assai di rado drammatica; è più imaginata e formata istrumentalmente infinita che drammatica, vocale e limitata. In Schumann talora l' idea e la composizione musicale è una disposizione in cui si scrive musica, un vapore di forme senza contorni, che si discioglie e disperde senza traccia, piuttosto che idea melodica, afferrabile, plastica; il suo effetto pieno è riserbato all' inimitabile schizzo schumanniano per Pianoforte. Nello stesso Beethoven la musica talora non è sufficientemente lirica; non basta cioè ad esprimere pienamente e fortemente il sentimento oggettivo; di fronte alla verità del contenuto da esprimersi, essa o rimane dietro i limiti musicali, o li varca, e scioglie la forma, giacchè è spirito romantico che anche in essa lavora.

Nell' opera totale germanica l' elemento lirico-musicale, le figurazioni istrumentali dell' accompagnamento più narrano che non agiscano. Dal 1700, con Händel, l' arioso, metà melodia e metà recitativo, perfezionato, ma serbato nel carattere suo essenziale, stanca l' uditore, nè gli palesa, rispetto al dramma, l' efficacia di una melodia cantata e correttamente declamata come si mantiene l' italiana. Esso dà un' impressione deficiente nel concerto, intollerabile al teatro. Perchè la melodia cantata abbia, specie al teatro, l' effetto voluto, bisogna che i suoni si condensino e si cristalliz-

zino in una figura solida, la quale vada a marcarsi nettamente nella fantasia dell' uditore.

La intimità della vita dell' animo nel Tedesco non si manifesta, solo qualche carattere se ne rileva; ma la sensazione dell' Italiano sale e si mostra energicamente alla superficie. La musica drammatica domanda queste qualità speciali su cui si stabilisce la direzione di un ingegno. Negl' Italiani esso si manifesta anche per la maniera più sicura di trattare la tecnica della scena. Noi cercheremo più tardi le cause per cui i Tedeschi estrinsecano le facoltà del loro ingegno musicale preferibilmente nella musica istrumentale. Per ora non si trattava che di determinare il momento dell' ingegno specifico.

Le conseguenze del confronto da noi stabilito fra Italia e Germania, in fatto d' arte musicale e di artisti, sono parecchie. — Mi si permetta ch' io insista nell' esprimere che questo confronto non resta isolato in sè: cercheremo le causalità dei caratteri ottenuti ben più profondamente, non negli artisti e nei prodotti soltanto, ma al fondo dell' uomo, nelle costituzioni del suo intimo, nel grado e nella forma d' accogliere le impressioni esteriori, nella maniera e nel momento della idealizzazione artistica conseguente —.

La musica tedesca si è sparsa in Europa, e in vero collo espandersi di agitazioni, di speranze, di aspirazioni divenute comuni ad ogni popolo, al quale così essa compiace col suo linguaggio indefinito che sogna, desidera senza limiti nè forme, si commuove, aspira, soffre. La vita musicale in Italia e in Francia, quarant' anni sono, era ridotta alla rappresentazione teatrale seria o comica o al vaudeville; oggidì le più difficili sinfonie di Beethoven, Schumann, Mendelssohn, le più complicate esecuzioni di concerto attirano la folla delle grandi città. Del

resto gl'Italiani, e fra loro i musicisti in ispecie, hanno incominciato a interessarsi dei musicisti tedeschi, li leggono, li studiano, le loro opere rappresentano con crescente favore. E i Tedeschi hanno realmente prodotto tanto per meritarselo. Sorpassando anche il loro grande periodo dell'arte da Bach a Mozart, essa, da Beethoven a Wagner, ha sempre più marcato il suo motivo, il suo colorito nazionale, la sua serietà, lo spirito della costanza operosa e il sentimento che è suo proprio, ed ha creata per sè una musica che vive, penetra e lavora nelle disposizioni più intime dell'animo, ed esige spesso la fibra più forte per la sua sensualità raffinata che potentemente afferra e che, in ispecie con Schumann e Wagner, diventa una vera orgia dei sensi e del sentimento.

Ma vi ha nella loro musica più vita, più arte e serietà d'intendimenti che nella nostra. È la Germania che, ravvivando soggetti e forme della poesia e della musica, presta a noi le sue maniere musicali (specie nella musica istrumentale), e nuove modalità musicali-drammatiche, disposizioni di accordi, ritmi e figurazioni o combinazioni d'orchestra che noi non conoscevamo. Così ci presta anche soggetti, poemi e leggende, trapiantando da noi le simpatie di cui essa li circonda. È la Germania che, con Beethoven, trova forme originali nella musica istrumentale, imprime ad essa un carattere epico così potente, come nessuno in pure forme musicali ha presentito mai, e la redime colmandone le deficienze colla grande sinfonia, miracolo della indipendenza di un'arte. È dessa che con Mendelssohn, Schumann, Spohr e Schubert mostra ancora i quattro dominatori, dopo Beethoven, nel campo della musica istrumentale dell'epoca e dà, con Weber e Wagner, la forma musicale più perfetta, la manifestazione piú alta

e completa del dramma musicale, in una nuova idea della combinazione delle forme melodiche e drammatiche le più ardite ed originali, con la espressione vera del sentimento tragico, delle agitazioni intime più vaghe e smisurate, degli stati morali più complicati, multiformi e profondi, delle situazioni più tese, e tutto ciò, con Wagner, rappresentato ai sensi colla più completa efficacia nella coincidenza delle arti.

Oggi la musica italiana, e fra le sue forme l' opera principalmente, riceve, è inutile negarlo, maniere, idee, soggetti, stile dall' arte germanica; essa ne è attinta, ogni sua opera importante mostra di quella un' influenza decisa. Il patriottismo non ci ha nulla che fare. Oggi cause sociali e politiche, facili comunicazioni, scambi commerciali hanno avvicinato popolo a popolo; un' idea è presto di tutti; atterrate le barriere, le menti si sono accomunate in una maniera rapida e febbrile. Forse prevalenze accordate dalla fortuna possono determinare tendenze corrispondenti nella prevalenza del gusto anche nelle arti. Il fatto è che oggidì in Italia e in Francia non si può misconoscere che il Wagnerismo serpeggia dovunque e che dei compositori di musica a Wagner qualche cosa lo debbono tutti. Si può applicare alla musica tedesca ciò che il Reyer dice di Wagner: « Attinti di Wagnerismo? Noi lo siamo quasi tutti, a gradi differenti forse, ma abbiamo bevuto, beviamo e beveremo alla medesima fonte, e la sola precauzione da prendere è quella di non annegare la propria personalità. »

Tuttavia, tanto sulle opere musicali tedesche, (e ve ne hanno di scintillanti di vita, di novità melodica, di brio, di modernità), quanto sul dramma musicale nuovo, riesce spesso alla musica italiana, con una forma originale ed uno spirito proprio, di foggiare per sè un

gusto migliore, di adattare meglio la propria idea ad una espressione e di dare a quella degli stranieri una rappresentazione più chiara e precisa, più colorita e vivente, una forma più sicura, meno nebulosa, più scorrevole e disinvolta, meno enfatica e sensuale, certo più sana e più adatta per il dramma. Così queste forme della musica tedesca, trattate, assimilate da un Italiano, ricevono una espressione che esse non ebbero nella madre patria.

Ma ciò che alla nostra arte odierna manca è l'arditezza. La nostra melodia ha un carattere proprio, tendenze sue speciali, è più plastica e finita, ha contorni più decisi ed energici della tedesca. Essa deve esprimersi arditamente quale essa è non solo, ma deve rendere sensibili i caratteri che essa libera per sè stessa dalle cose, secondo l'attitudine dello spirito italiano ha qualità e facoltà proprie onde percepirli ed idealizzarli. L'uomo più opera gagliardamente, con quanta maggiore arditezza imprime il segno della propria individualità nell'opera dell'intelligenza, più egli dà libero sfogo alla maniera propria di sentire e giudicare, tanto più l'opera sua interessa, perchè si mette da sè in maggior corrente di simpatia col publico che la riceve. Questo interesse si determina in ragione della diversità e delle contrarietà delle idee e delle opere stesse; ma l'arditezza nell'arte è forse quanto i meno sanno apprezzare ed essa per l'arte è tutto. Ciò che rende originale e forte l'opera è appunto l'ardire con cui s'imprime il grado, l'elevatezza, la forma caratteristica della sua espressione libera e completa. Perciò noi abbiamo soltanto da por mente alle opere de'nostri grandi maestri di qualunqne epoca od arte, per trarne la conferma dell'ammaestramento, ma

a quelle di uno specialmente che è l'inimitabile fra tutti: Rossini. Questi era l'ardito e fu grande.

L'opera italiana, nei primi cinquant'anni del secolo XIX°, è relativamente originale pel suo contenuto e per le sue tendenze. L'opera tedesca nel periodo medesimo afferma in parte una vena specificamente nordica, ciò che alla sua musica riesce sempre meglio nella forma istrumentale; in parte essa edifica sulle basi dell'opera italiana e francese. Le opere tedesche di quest'epoca, opere mediocri, sono scritte per piacere al publico cui piacciono Rossini, Donizetti, Halèvy, Bellini, Meyerbeer. I Tedeschi vengono più tardi e solo lentamente alla coscienza di sè stessi, e individualizzano più tardi, noi lo vedemmo, come altri caratteri, anche i musicali.

Osserveremo più avanti come psicologicamente si delinei la via che la musica tiene per l'espressione di diversi stati psicologici, da Scarlatti e da Händel sino a Wagner. Si noti, per ora, come sia nella sua natura di corrispondervi compiacendo all'uomo, e come oggi essa così diversamente parli a questo nuovo genio che è l'uomo moderno dall'anima inquieta, aspirante senza determinazioni, senza limiti nè forme, un uomo troppo sensibile e raffinato, colla mente affollata di pensieri fluttuanti e col cuore angosciato dalla persistenza di desiderii, di aspirazioni, di dolori.

II.

Le cause per cui un tipo d'arte, nella totalità della sua rappresentazione manifestata o nella singola opera, rimane a molti oscuro, sono principalmente queste. L'errore nel quale i più sono imbevuti circa la vera natura dell'arte speciale, la ignoranza dello spirito della musica, della sua influenza, in chi lo possiede, sui sog-

getti poetici trattati, la oscurità in cui si è mantenuta la natura della sensazione musicale in sè e rispetto al soggetto che ne è determinato. Il perno d'ogni esame ulteriore è costituito dai concetti di materia e forma e dall'azione della facoltà di esprimere. Ma se questi concetti, anche riguardati in sè, sono discussi ed oscuri, la loro dipendenza lo è anche di più. Così, con riguardo all'individualità dell'artista, non è spiegata l'influenza retroattiva della materia o del soggetto sulla espressione musicale e la sua forma sino alla forma in grande nel nuovo dramma musicale. Il male sta nella confusione di principii, ed è troppo chiaro che, se non si cura questo male dalla radice, esso non potrà estirparsi mai. La generosità, la bellezza di sentimenti individuali non giova che ad accrescerlo, l'imaginazione poetica dell'uomo presa personalmente a giudizio, non vale, ond'è che, per rimediarvi, è necessario lo studio positivo, l'indagine seria e penetrante, la discussione libera ed ampia.

Progredendo per ordine, io devo esaminare di volo la natura della musica.

Per giungere a risultati chiari, è necessario, da prima, stabilire solidamente quei primi concetti (materia e forma), che, visti nelle loro funzioni in ordine corrispondente colla realtà delle cose, nell'ambiente dell'uomo e dell'artista, o singolarmente o nella loro totalità, sono adoperati in guisa da mostrare alla speculazione il modo del loro essere e della loro critica. La quale si esercita prima parzialmente, poi sull'efficacia del loro lavoro d'insieme. Così essa non sarà punto arbitraria, ma esperimentale e logica, e dal generale potrà rivolgersi poi sicura al particolare, cioè a un tipo d'arte e ad un artista.

Per chi studia l'opera di un artista sarebbe super-

ficiale, e conseguentemente soggetto all' errore, il mantenere la discussione entro i limiti della osservazione tecnica, cioè studiarlo soltanto in ciò che la sua musica contiene in sè. Vi ha spirito e senso nella composizione degli elementi di un' arte, e questa vita che ha, per esempio, l'intero edificio sinfonico di una partitura è il completamento della vita tecnicamente musicale: è la vita spirituale rappresentata da combinazioni e modificazioni di rapporti matematici, i suoni. Noi domandiamo le attitudini dello spirito che per essi crea e si rivela. Ma lo studio filosofico di un' arte non potrà mai prescindere dalla sostanza della medesima; una forma nella musica, come nell' architettura, è completa in sè e fine di sè stessa. Lungi da noi l' idea così unilaterale di non veder altro che la forma. Forse sembrerà a taluno che la critica moderna volga troppo verso il trascendentale e l' assoluto; può darsi che nel giudicare non troviamo la misura giusta: tuttavia teniamo per fermo che è lo spirito dell' opera d' arte, la sua vita nel senso ideale che appunto appartiene alla filosofia; il resto non è che affare della dottrina musicale.

Beattie, [1] dopo avere considerate le arti, definiti i casi d'imitazione reale ed artistica, enumerate le cause che in noi fanno nascere l' affezione che, ad esempio, proviamo alla rappresentazione di una tragedia, anche se essa ci commuove sino al dolore, ha chiarito il modo d' agire di diversi sentimenti su di noi, ed ha sostenuto che le arti imitative, come la poesia e la pittura, sono state generalmente così stimate nelle età più colte, perchè l'imitazione è diventata una sorgente abbondante di

[1] Essai sur la poésie et sur la musique, considérées dans les affections de l' âme, traduit de l' anglais, etc. Paris, 1797.

piacere. « L'imitazione in sè, che è l'opera dell'artista, è gradevole; l'oggetto imitato è gradevole, altrettanto non può dirsi e così giustamente dell'istrumento d'imitazione »?

Prima di applicare un simile ragionamento alla musica, sorge la questione se essa è arte di imitazione. Alla musica, considerata in sè, noi neghiamo questo carattere; non tutto ciò che imita la natura, in musica piace, come non dispiace tutto ciò che non la imita. Aristotele, nel principio della *Poetica*, dice la musica arte imitativa nella sua più gran parte. Ma di questa benedetta musica dei greci, tanto commentata e che nessuno conosce, che potremo dir noi? G. G. Rousseau ritiene imitativa la musica drammatica. Taine l'ha compresa sotto il dominio d'una filosofia comune alla pittura, alla poesia, al teatro. Della influenza della musica sull'anima, della potenza d'eccitare sensazioni si è fin troppo discorso da' filosofi, senza però fare nulla per un'estetica di quest'arte. Tutt'al più, considerazioni di questa specie, che non appartengono alla filosofia scientifica e non possono costituire un principio, hanno potuto dimostrare il vantaggio per la musica quando si congiunga alla poesia. E qui siamo già sopra un terreno pratico. Certamente la maggiore efficacia della poesia e della musica è da attendersi là dove il gusto dell'una coincide col genio dell'altra, quantunque si debba ammettere che l'una può esistere efficacemente indipendente dall'altra.

Tuttavia noi ammettiamo che la musica possa essere imitativa, se essa offre prontamente allo spirito l'idea dell'oggetto imitato. Se per afferrare questa idea ci vuole una spiegazione, se è difficile riconoscere qualche precisa somiglianza fra oggetto e musica, essa cessa di essere imitativa. Il suono ed il moto hanno un limite

assai ristretto di imitazione naturale: dovrà prima, in natura, un suono o un moto ridursi alla scala musicale. Ora, fra gl'istrumenti musicali quello che, meglio d'ogni altro, può imitare la natura, è la voce umana, fondamento d'ogni vera musica, e in cui sta la norma d'ogni suono musicale. Se noi non siamo dell'esclusivo parere di Avison, che cioè non vi debba mai essere imitazione nella musica istrumentale, riteniamo bensì per espressione giusta quella della musica vocale, giacchè essa è determinata dalle parole fissando l'attenzione dell'uditore. Allora l'imitazione della natura nella parte istrumentale, nel commento o nell'accompagnamento, di fronte all'espressione vocale, entra nel suo pieno diritto perchè la rende intelligibile; e se questa forma musicale non è facile, piana, espressiva per l'organo vocale, non dovrà rendersi colla voce o in maniera certo barocca e cattiva per essa, se non si pretende dalla musica un giuoco d'acrobata come i Fiamminghi fecero nel XVI secolo. Così la parte istrumentale imitando, — e questa imitazione apparisce in essa con molto maggior vantaggio, — accompagna veramente le parole, aiuta cioè l'intelligenza della espressione vocale.

L'azione delle arti è stata limitata con criterii forse logici ma ristretti, più frutto d'una dialettica sottile che di una speculazione profonda. Così la loro importanza ne ha sofferto.

Dopo Rousseau, Beattie, che con molti suoi giudizii combina, venne a dividere i sensi ai quali le arti unicamente si dirigono. La musica ricevette rapporto all'udito, gli stessi limiti che la pittura accettò rapporto alla vista, ma l'imaginazione non ne fu esclusa come prima. Si ammise per la musica una capacità misteriosa di poter dipingere tutto, anche gli oggetti i quali non sono che visibili. Una catena di analogie stupende e finissime, fe-

conde di osservazioni nuove e di vita per la musica, trovò poscia fra le arti, con occhio chiaroveggente, Le Batteux, e su di esse Beattie formulò il concetto: « la musica, per un prestigio quasi inconcepibile, sembra mettere l'occhio nell'orecchio, e la più grande meraviglia di un'arte che agisce soltanto per il movimento, è di poterne formare sino all'imagine del riposo. La notte, il sonno, la solitudine entrano nel numero dei grandi quadri della musica. Si sa che il rumore può produrre l'effetto del silenzio e viceversa.... Ma la musica agisce più intimamente su noi, eccitando, mediante un senso, delle affezioni simili a quelle che si possano eccitare mediante un altro, e siccome la relazione non può essere sensibile che l'impressione non sia forte, la pittura, privata di questa forza, non può rendere alla musica la imitazione che questa prende da essa. Che tutta la natura sia addormentata; colui che la contempla non dorme, e l'arte del musicista consiste nel sostituire all'imagine sensibile dell'oggetto quella dei movimenti che la sua presenza eccita nel cuore del contemplatore ».[1] Così l'ufficio della musica veniva fondato nella sua base psicologica, in cui Gervinus, con nuova potenza di analisi, brillantemente la spiegò.[2]

Il male tuttavia che colpì la filosofia della musica rimase, e chi se ne occupa lo fa tuttora o tecnicamente o poeticamente. Fu di moda in Francia, specialmente con Beyle, una filosofia centrale fra le arti; non era nuova, ma l'aveva allora, in parte, rinnovata il dilettantismo. Essa non fu che un lavoro sottile di analogie, di relazioni misteriose fra la natura delle arti

[1] Iames Beattie. — Essai sur la poésie et la sur la musique, considérées dans les affections de l'âme.

[2] Gervinus: « Händel und Sakspeare ».

e fra i loro prodotti, e si giovò di un processo erudito e pieno di spirito filosofico penetrante che già trovasi preformato in Diderot. Le cognizioni più svariate, i paralleli più luminosi vi si trovarono posti in un riflesso chiaro verso i dati centrali. Ma la superficialità della speculazione parziale e totale era evidente; questa non partiva da nessun principio. Per quanto provvista di spirito d'osservazione e di gusto letterario, essa era personale e soggettiva; vedeva il momento e la maniera di essere delle opere d'arte, ma non ne indagava le cause. Non è della forma brillante e spiritosa, ma di solidi principii scientifici che la filosofia dell'arte va in traccia. Non è nella possibilità in cui può essere o valere un'opera d'arte in uno o in un altro individuo, ma in sè stessa, che va considerata. Il mio punto di vista non avrà forse altro merito se non questo, che io, studiando l'opera dell'artista, non osserverò soltanto le cose come esse sono, ma anche come sono diventate.

Per il processo critico sopraccennato parteggiano Blaze de Bury, Vitet ed altri. Essi divagavano troppo, e con molta elasticità di raffronti e di paralleli non difficili, e cui la famiglia delle arti, anche per chi mediocremente le conosca, si presta, dimenticavano l'obbietto principale.

Non ch'io dimentichi tutta l'importanza della definizione di Novalis: « La musica è un'architettura di suoni, l'architettura una musica di pietre. » Questo principio definitivo, dedotto dalla osservazione giusta della natura dell'arte, è scientifico e fecondo delle poche buone conseguenze per la filosofia. Nè pure io disconosco il valore delle osservazioni per le quali si è trovata la consanguineità virtuale delle arti che ognuno oggi sente e comprende, e che allo stesso Novalis fa

osservare che « la scultura è la forma fissa, la musica è la forma fluida; fra l'una e l'altra la pittura serve di transizione », e a Diderot che « l'arc en ciel est en peinture ce que la basse fondamentale est en musique ». Ma per quanto con queste analogie si voglia generalizzare il giudizio sulle arti, sulla loro vita multipla ed assimilatrice delle forme, il critico d'un'opera d'arte musicale non può mantenere intorno ad essa l'equilibrio perfetto dell'osservazione fissata sulle altre, se non in guisa astratta. La tecnica speciale dell'arte che egli ha da conoscere, lo richiamerà ad insiemi speciali, a speciali condizioni e circostanze di struttura, in cui si manifesta un carattere particolare che non si riscontra in un insieme diverso, ad esempio, di colori, di forme, di plastica, di parole. L'analogia può esistere, ma essa, per sè stessa, non spiega e rimane un fatto al di fuori del giudizio obiettivo dell'opera d'arte speciale; non può essere mai la chiave di una causalità della cui spiegazione il lavoro ha bisogno per essere compreso e alla sua volta spiegato.

Nel Wagnerismo noi vediamo appunto elementi dell'opera disgiunti per delle circostanze storiche, ricongiungersi nella nuova grande opera d'arte, ma ci sarebbe impossibile di sentirne l'importanza, se il componente musica non avesse un contrassegno di superiorità o un diritto di precedenza che talora può cedere, perchè, coincidendo colla poesia, passa i limiti suoi e trova l'altra arte sorella disposta a prestarle, nel caso, l'efficacia domandata. Così può fare la plastica; ma in questa coincidenza è al postutto vera l'opinione della consanguineità virtuale delle arti.

Il critico severo della musica, per sua parte, fu più portato ad attenersi ai dettami dei maestri dottrinarii, i quali sostengono che melodia ed armonia reggono as-

solutamente ogni espressione musicale. Questa cessa di essere fuori della melodia e dell'armonia. La imitazione naturale può esigere che il compositore negliga sì l'una come l'altra. A che cosa si ridurrebbe allora l'arte sua? Ne avrebbe violate le leggi? Ecco domande alle quali è pur d'uopo rispondere. Qualora il carattere d'un oggetto da rendere sensibile colla musica fosse di tale natura da rifuggire da melodia e da armonia, è una causa pazza quella del musicista che vi si ostina, perchè, pure abbassando l'arte sua, non rende neppure di lontano ciò che vuole. Ciò vale per la maggior parte delle pitture musicali vocali ed istrumentali, e ognuno sa che col numero delle prime nel medio evo, e delle seconde odiernamente, l'arte è discesa come più basso non poteva. Oltre a ciò, l'imitazione della natura non è essenziale nella musica; sua qualità dominante è l'espressione. Bella diciamo una musica istrumentale anche non imitando nulla; l'inespressiva condanniamo. Nella musica drammatica riceviamo molte volte l'espressione giusta senza nessuna imitazione decisa e intelligibile per tutti, benchè esistendo questa, può essere di giovamento all'espressione. Questa però domina su quella, è per essa essenziale e la erige ad arte o ne sopprime questo titolo onorevole.

È già ammesso che fra la musica e certi stati morali vi ha un'analogia che non isfugge a nessuno, ma non è in virtù di questi che essa è arte. Secondo Fetis, l'opera non dovrebbe propendere che verso la sua parte musicale, e ciò in modo assoluto. Ma chi si sente il coraggio di sostenere una tale opinione? In realtà noi vediamo il contrario. Lo studio delle belle arti è già troppo esteso; i migliori scrittori, i più sapienti si sono pronunciati sulla musica in modo speciale e con predilezione, e non a torto Carlo di Rèmusat disse la musica

sembrare di dover essere specialmente l'arte del nostro secolo. L'opinione musicale si completa coll'opinione letteraria e filosofica e conserva un diritto, ma non l'assoluto che intendeva Mozart, quando affermava nell'opera dominatore il principio musicale. Ciò darebbe a credere che l'espressione assolutamente e indipendentemente musicale vi fosse la più autorizzata. Noi non siamo di questa opinione, ed ammettiamo che il soggetto venga influenzato dalla natura della sensazione musicale, anzi secondo essa foggiato poeticamente e determinato, ma riteniamo che questo, alla sua volta, eserciti un'influenza retroattiva sulla espressione musicale, sulla sua forma drammatica e melodica. Questa melodia però, come ognun vede, da melodia operistica assoluta, passa ad essere un'espressione corrispondente coll'oggetto. In questa opinione concorda Diderot, il quale viene spesso affermando che la musica altro non può essere che grido e sospiro della passione notato e ritmato. Noi restringiamo al dramma ardite affermazioni di questa specie. Esse non sono diverse di quelle sulle quali si va quistionando da duecento e più anni, e formano i principii su cui Schopenhauer e Wagner hanno ultimamente confermate le idee di Voltaire, di Gluck, di Goethe, finchè pare che il dramma musicale, rinnovandosi sullo spirito della tragedia greca, richieda l'artista il quale intravede le idee sotto forme simultanee di poesia e musica, l'artista che Diderot definiva pensante in doppio modo, poeticamente e musicalmente, prevedendo e preparando il sistema del Wagnerismo.

Tuttavia noi abbiamo bisogno di insistere sulla natura della musica. Che alla imaginazione dell'uditore sia serbato di colmare ciò che la musica per sè stessa non può dire come la più positiva fra le arti, la poesia, è evidente. Ma di questo atto soggettivo non può la

scienza di un' arte tener conto in altra maniera che rinnegando la sua filosofia. Alla musica non si conviene nessuna certa traduzione di idee, è vero; ma è pur vero che essa ha caratteri nazionali così marcati, da creare una distinzione sensibilissima di espressione fra popolo e popolo. Si è detto, e giusto, che la musica è sovente la storia di una nazione scritta con delle note, che la musica primitiva delle nazioni può essere oggetto di curiosità avida per la penetrazione di anime che trasmettonsi cantando. Però essa, tutt' al più, traduce le agitazioni di queste anime in maniera così propria, diretta ai sensi ed indeterminata, che ne lascia ad ognuno libera l' interpretazione. Questo significa che la sua sostanza è così fina, profonda, disgiunta da circostanze naturali positive, così eterea e vaporosa, da essere difficilmente comprensibile in sè, dacchè il caso concreto non la afferra, ma ne mostra alla superficie solo qualità e caratteri diversi e disparati in confronto con certe realtà.

La musica è lingua comune a tutta l' umanità. La differenza di stile nella melodia particolare d' un paese, differenza posta nella diversità stessa della lingua, risulta da tratti fisiologici nazionali, da diversità di temperamenti, nati da maniere diverse di vivere sotto differenti cieli. Disposizioni naturali, speculazione, arti sono nei popoli così determinate, e allora noi vediamo in una stessa arte prendere gl' ingegni diverse direzioni. Sia data una melodia che non deve nulla, in apparenza, altro che al materiale dei suoni; tutti la intendono, ma non impressiona tutti ugualmente; non è una lingua che abbia efficacia determinata sull' intelligenza; nel suo momento esteriore questa melodia ha l' efficacia sua completa, vera, una volta non solo intesa, ma sentita e sentita al grado voluto. Dunque il possedere

la musica il carattere di lingua comune, universale, non dice nulla per la questione della sua efficacia. Tuttavia ciò mette in luce qualche cosa della sua natura. Il poeta può essere spiegato in modo positivo, esperimentale, inconfutabile; la sua maniera di produrre, sia cosciente od incosciente, è determinata da una speculazione dell'idea. Si vuole da taluni che nella speculazione intima speciale dell'idea sia da ricercarsi l'attività, il momento di creazione del musicista; altri, e fra questi Wagner, sostengono che nella speculazione dell'idea è fondata tutta la differenza del poeta dal musicista. È assai difficile dimostrare come avvenga questo atto nel musicista. In ogni modo, noi sappiamo che caratteri ed ordini di cose ideali provengono da caratteri ed ordini di cose reali e che nel modo della loro percezione individuale, cosciente od incosciente, è costituito il momento comune e primo d'attività dell'arte. Ma ecco l'azione della musica limitarsi quando essa debba manifestare il modo di quella speculazione e il suo contenuto. Anche modificate individualmente le impressioni dei suoni combinati nel dar loro la forma artistica, il musicista non può che assai incerto calcolare sul lavoro della sua imaginazione e su quello molto attivo e decisivo della facoltà stessa nell'uditore. Dunque sembrerebbe piuttosto che la incoscienza fosse propria dell'attività del musicista, ciò che è contrario nella plastica e nella poesia. Una disposizione d'animo senza contenuto deciso, senza forme chiare può bastare per una manifestazione musicale che riescirà, tutt'al più, senza plasticità alcuna. Che produrrebbe essa sul terreno della poesia e della scultura? Qui sarebbe semplicemente banale e grottesco supporla. Una combinazione di parole atte a produrre una disposizione intima indefinita, vi risieda o no piacere, non è poesia. Que-

sta vuole idea e imagine. Ma quella è piuttosto musica, nella quale il piacere può benissimo risiedere mediante una combinazione di suoni senza forma precisa, afferrabile.

Ciò, senza sopprimere l'espressione, è sempre disposizione dell'anima. Goethe, smentendo più tardi la teoria professata dell'espressione musicale, non comprese nella musica che la sua impressione gradita sull'orecchio, il carattere piacevole e plastico. Voltaire che l'aveva voluta arte destinata a colorire il dramma, finì col riconoscerle ogni bellezza nella semplicità e nella simmetria, affermando così la sua analogia con l'architettura. Schiller opinò che l'epopea tendesse alla plastica, il dramma alla musica. Per Schopenhauer e Wagner le agitazioni della vita intima offrono, nella speculazione loro, al musicista oggetto d'idealizzazione musicale. E noi crediamo che l'opinione di Goethe, in fondo, fosse questa; egli l'aveva modificata, scoraggiato dalla cattiva prova che in pratica aveva fatto. Noi non neghiamo che idealizzando certi caratteri nella musica, come in ogni altra arte, non concorra quel calore intimo che è coefficiente potentissimo, ma neghiamo che la speculazione di un'idea possa aver mai nella musica pura una risultante di bellezza chiara ed intesa, perchè fra la speculazione intima e il materiale dei suoni non vi ha nessuna analogia necessaria che offra garanzia della sua rappresentazione sensibile.

È vero che tutte le arti sono strette le une alle altre in un gruppo armonico. Elevandosi sullo stato materiale del fenomeno artistico, tutto ciò che è soggettivo, individuale nella speculazione, avvicina più che non disgiunge le arti; la filosofia le domina, ma non può confonderne la natura. Essa può bene ammettere, giacchè il suo raziocinio non è ristretto alla tecnica, che

la manifestazione ideale per chi contempla un quadro possa essere analoga a quella di chi sente una sinfonia. Ciò che è presentato ai sensi nell'uno o nell'altra è, mediante il soggetto, passibile di modificazioni all'infinito a seconda del grado della sua facoltà imaginativa; ma allora il momento critico dall'oggetto che si studia è passato sul soggetto che riceve l'impressione.

La filosofia di Wagner confonde questi due punti di vista. È un difetto della sua speculazione, la quale si mantiene, così, in una sfera romanticamente nebulosa di idee dove il soggettivismo e la pura umanità sono eretti a principii ed esclusivamente autorizzati.

Wagner comprese quale oggetto della musica ciò che, nel senso di Platone, è oggetto delle belle arti, vale a dire le idee del mondo ed i fenomeni materiali di esso e, dietro l'affermazione di Schopenhauer che la musica non abbia d'uopo di alcuna mediazione di idee per essere compresa e che invece materiale della poesia siano *concetti* per chiarire l'*idea* [1], venne alla conseguenza, che nella musica è un'idea del mondo e che la sua traduzione in concetti darebbe una filosofia del mondo [2]. Ma egli è appunto che a questa traduzione la natura della musica si rifiuta, per cui ogni processo a questo fine è illusorio e non resta che una suggestione [3]. « Nella musica tutto il mondo esteriore ci parla con intelligenza senza confronto, perchè essa, mediante l'udito ed in virtù degli effetti sonori, ci comunica la stessa cosa che noi dal nostro più profondo intimo le gridiamo. L'oggetto del suono percepito cade immediatamente col soggetto del suono emesso: noi

[1] Schopenhauer, « *Die Welt als Wille und Vorstellung* ». II. 415.

[2] Wagner. « *Beethoven* » pag. 6.

[3] Vedi: Hanslick, « *Del Bello nella musica* », traduzione di L. Torchi.

intendiamo, senza mediazione di concetti, che cosa ci dice il grido di aiuto, di lamento, di gioia e gli rispondiamo subito nel senso corrispondente »[1]. Ciò che dimostra appunto l' azione della speculazione pura. Ma essa non può sempre a un modo ed in tutti far sì che *l' oggetto del suono percepito coincida col soggetto del suono emesso:* troppo spesso l' uomo accetta una tale combinazione come gli cade nella fantasia e come ne è capace la propria facoltà d' impressione.

Ciò avviene per tutte le arti; ma per la idealizzazione musicale, alla imaginazione di chi sente musicalmente si presentano soltanto caratteri generali e indefiniti che la musica eleva a forme ed a movimento. Una combinazione di suoni può contenere idealizzato un carattere delle cose; è il suo ufficio; ma esso è un carattere limitato al grado di pura percezione sensibile, senza potere, nella musica indipendente, oltrepassare questo limite, nè essere, per conseguenza, così deciso e definito come quello che è passato e si è trasformato mediante le rappresentazioni dell' idea e della forma plastica.

Il musicista, con sottile percezione e giudizio, assegni agli elementi della sua arte l' ufficio loro di rappresentare il carattere principale della natura delle cose, (e di alcune lo può, in verità, secondo le ammissibilità di Schopenhauer[2]) o vegga nella musica un' idea del mondo come Wagner, queste visioni e relazioni, pertanto, non esistono se non sono comunicate da idee alle quali la musica non può dare forma precisa.

Ma la dottrina di Wagner ha basi così profonde, un campo di operazione così vasto, contrae tanti rap-

[1] Wagner: « *Beethoven* » pag. 11-12.

[2] Schopenhauer: « *Die Welt als Wille und Vorstellung* ». II. 415.

porti colla vita, colle arti, colla filosofia, ed esige, specialmente nei suoi fondamenti psicologici, un così forte complesso di osservazioni, che io mi propongo di entrare nell'ordine di queste idee, trattandone diffusamente, più innanzi allorchè sarà questione dell'uomo visto in rapporto con la sua opera d'arte. Per ora, già che io dissi essere alla filosofia dell'arte venuto molto errore dalla confusione in cui si sono mantenuti i concetti preliminari di materia e di forma, d'uopo è che io m'intrattenga intorno ad essi, prima in quanto alla loro sostanza assoluta, poscia in quanto al modo col quale il Wagnerismo li comprende e li rappresenta.

Nella «*Comunicazione a' miei amici*» (« *Mittheilung an meine Freunde* ») pag. 389, Wagner ha il passo seguente che sopra que' concetti preliminari ne dà luce. — Anzi tutto, ciò che egli colla lingua poetica e musicale, come poeta-musicista, si propone di esprimere è il carattere umano libero da ogni convenzione; un'idea questa della pura umanità alla quale converge la totalità degli effetti dell'opera d'arte e che ha radice nella speculazione de' letterati e filosofi tedeschi della scuola romantica. Udiamo Wagner:

« Soltanto il carattere puramente umano, sciolto da tutta la parte storica e formale, appena esso mi apparì nella sua figura vera e naturale, non turbata dall'esteriore, mi poteva interessare ed eccitare alla comunicazione della cosa vista. Ciò che io vidi, considerai ora soltanto secondo lo spirito della musica, e non già della musica le cui determinazioni mi avevano tenuto vincolato per raggiungere l'espressione, ma della musica che io già possedeva intimamente e colla quale mi esprimeva come con una lingua madre. Con questa facoltà io poteva dirigermi libero, senza ostacoli, al carattere da esprimersi; non altro che l'og-

getto dell'espressione era degno di essere considerato per la mia creazione artistica. Mediante la capacità appunto acquistata dell'espressione musicale, io fui poeta, perchè io aveva da riflettermi, come artista che crea, all'espressione stessa, ma pure all'oggetto della medesima. Senza preoccuparmi di arricchire la facoltà dell'espressione musicale, io la dovetti tuttavia ampliare mediante gli oggetti coll'espressione dei quali io aveva che fare ».

« Nella natura del progresso dalla sostanza musicale sensitiva alla configurazione di soggetti poetici, risiedeva già determinato da sè stesso il motivo per cui io condensava sempre con determinatezza più chiara ed individuale la contenenza più fluttuante e generale di questo soggetto, e così finalmente doveva pervenire là dove il poeta, che si riferisce immediatamente alla vita, designa sicuro e fermo ciò che è da determinarsi mediante l'espressione musicale e lo determina da sè medesimo ».

La speculazione di Wagner qui si mostra alquanto complicata [1]. Essa dalla musica non si presenta esprimibile che il senso e la sensazione, la contenenza del sentimento della pura lingua umana sciolta dalla favella diventata organo dell'intelletto. La determinazione dell'oggetto del sentimento resta, per la pura lingua musicale, inesprimibile. « Quest'oggetto, sul quale debbono accertarsi il senso e la sensazione, ha l'estensione necessaria e l'ampiezza dell'espressione musicale nel momento in cui acquista la capacità di designare anche il carattere individuale speciale e ciò avviene quando la musica si accoppia alla parola. Questo avvicinarsi dell'una e dell'altra a ciò che vi ha fra loro di più affine,

[1] Nel suo libro « *Oper und Drama* » vi ha una demarcazione completa de' concetti e dello sviluppo loro.

determina l'efficacia dell'oggetto da definirsi e succede nel momento della lingua nel quale essa mostra una tendenza all'espressione sensuale e vera del sentimento. La contenenza di questo è tuttavia necessaria; ma se essa, come oggetto dell'intelligenza, non resta esprimibile che dalla favella, astenendosi dal diventare un momento del sentimento, tende però ad una espressione che solo la musica rende per esso possibile ».

Ma l'opera del Wagnerismo si foggia sopra ben altra alleanza; nella determinazione dei piccoli componenti (materia, forma) abbiamo la determinazione del mezzo (musica); nella combinazione dei grandi componenti abbiamo l'opera. Anche la parte sensibile non rimane, come s'è visto, isolata al senso, ma si ripete in varie forme, secondo certe attività speciali come sensazione, comprensione, rappresentazione nello stato della fantasia. Così v'ha la considerazione del senso nella sua sede organica, in sè; vi ha la sua determinazione, la sensazione del senso nella cosa sentita. Questa catena, questo nesso causale sfuggito sin quì ai critici, è indispensabile, è la chiave per comprendere la parte rudimentale della filosofia wagneriana; il sentimento intimo, nella coincidenza colla comprensione, vede la verità della cosa percepita; le sensazioni del senso hanno già prodotto quell'intimo che è completato mediante la rappresentazione acquisita.

La ricognizione della musica, perciò, è per Wagner il problema fondamentale. Egli ne cerca l'idea; trova che essa si riflette al senso intimo, l'attenzione è rivolta a quanto avviene ne' sensi ed allora i componenti ci scolpiscono il sentimento e l'idea meglio del fatto e della struttura stessa di un oggetto o d'un carattere. Da questo punto di vista procede pure Schopenhauer, sorpreso, come Heman, della eloquenza che mostra

spesso la musica, un' eloquenza certo misteriosa, cupa, terribile, spaventosa e ragionevole, che gli faceva trovare essere in essa un' idea del mondo.

Dei sopraccennati componenti noi ci occupiamo per ora considerati in sè, indipendentemente dal Wagnerismo, perchè il risultato non abbia ad accordarsi con principii fondamentali esaminati da un punto di vista esclusivo. Mi proposi una congettura nell' esame dei rudimenti prima di passare a quello superiore della loro composizione di sviluppo nella totalità dell'opera. Mi giovo, a questo proposito, d'una inconfutabile asserzione di I. Bernouilli nell' « *Ars conjectandi* ». « Nell' accumulare le osservazioni i fondamenti determinativi casuali, vale a dire non conosciuti affatto, si sollevano a vicenda e il risultato s' accorda tanto più col conto verso i principii fondamentali del conto di probabilità, quanto coll' ammucchiare le osservazioni si va crescendo nello smisurato ».

Alla musica, almeno fin che si tratta della sua consolidazione rudimentale, s' hanno da applicare criterii severamente scientifici; ciò non deve spaventare nessuno; quest' applicazione sarà più difficile, ma non meno giovevole all' arte anche nello studio delle sue costruzioni sino all' opera completa. L' arte è essenzialmente progressiva perchè è pure scienza ed è sottomessa alla legge generale di progresso. [1] I fatti, per conseguenza del metodo moderno, debbono stare a noi davanti in una quantità come richiede l' induzione nelle scienze naturali. [2]

Si è cominciato dal vedere nell' oggetto musica tutte le espressioni possibili, molto fortunatamente per le ani

[1] Chavée.

[2] Induction is experience or observation consciously looked at in a general form. (Whewell).

me sensibili, omettendo l'analisi sua e de' suoi componenti. Si è detto che di musica non si deve parlare che poeticamente; tutti naturalmente l'hanno accettato, tanto codesta è comodissima cosa. Fra le opinioni di idealismo, realismo, materialismo, si scartarono senz'altro le ultime due, mantenendo, errata, la prima. Del resto, io ammetto che le opinioni rappresentate da quelle parole tecniche non s' accomodino assolutamente alla musica, al Wagnerismo poi meno che mai. Tuttavia oggi alla critica, alla filosofia è permesso di applicare alle scienze morali il processo delle scienze naturali per il non dubbio vantaggio di quelle e per il loro consolidamento estetico. Questo moto non può a meno di non toccare anche la critica delle arti. Di ciò fanno fede eccellenti risultati in Francia, in Germania, in Inghilterra.[1] E quando io del mio oggetto cerchi le qualità primissime componenti, non è per certo attendibile che la critica sua raggiunga uno sviluppo più ordinato e più sano? Dunque, anzichè tenerlo a distanza e parlarne con linguaggio colorito e sentimentale, io che aspiro alla sua ricognizione e quindi ne cerco l'idea, debbo il più possibilmente avvicinarlo, afferrarlo, vederne le realtà costituenti, dacchè ho fissata una realtà costituita.

Per la musica, l'estetica ha tenuto fino ad oggi in non cale la cosa in sè, e il Wagner stesso, ne' suoi scritti, la esamina più che sotto la forma del fenomeno, sotto la forma delle nostre sensazioni.[2] Si vedrà più

[1] Comte, dividendo le scienze, dalla matematica sino alla sociologia vuole introdotto il sistema positivo, come nella scienza naturale, anche nelle scienze morali e sociali.

[2] Secondo Lange, dopo il regno dell'esperienza che si può trovare col concetto della causalità, vi è un terreno che all'esperienza è assolutamente chiuso. Quello è misurabile col concetto della cosa in sè di Kant. — Hamilton e Comte sostengono che non si conosce la natura intima e la ma-

avanti donde viene a Wagner questo punto di vista critico più proprio dell' artista; la sua filosofia, del resto, e la dimostrazione critica sono spesso in contraddizione coll' opera d' arte.

Non ch' io disconosca la personalità degli effetti considerata in sè. I grandi artisti posseggono essenzialmente queste doti; il critico, avendole, deve spogliarsene. Wagner, come artista, è quegli che sopprime la passione individuale per la passione collettiva; egli è che all' efficacia individuale, di accordo con altri fenomeni della vita sociale, sostituisce l' efficacia delle masse. Soltanto sorprende chi studia come il filosofo sia spesso in disaccordo coll' artista.

Ad ogni personalità, all' io noi dobbiamo rinunciare; ogni giudizio soggettivo non è del nostro sistema. Della musica quindi deve giudicarsi come d' un oggetto che si presta a doppia contemplazione. Nel momento in cui si scorge l' oggetto, [1] secondo l' idea di Heman, noi abbiamo la struttura della cosa in sè come forma del fenomeno e come forma della sensazione. Alla forma sta dirimpetto la materia, come contenuto o soggetto, benchè anche come unità nel vario (Krug). Sul substrato della materia la forma cambia in conseguenza del movimento. (Aristotele). Presa poi la materia nel senso di soggetto, in arte, noi vediamo che essa cambia indeterminatamente, e la forma, a differenza di essa, rimane ed è determinata. Nella musica le combinazioni infinite del materiale dei suoni possono bene variare all' infinito; il substrato (rapporto dei suoni) rimane,

niera di prodursi di alcun fatto, ma solo i suoi rapporti con altri fatti nella forma della successione o della somiglianza.

[1] La ricognizione propriamente vien data come atto dello scorgere o a questo atto come concetto. (Rehmke).

è carattere rudimentale e fisso, mentre l'accomodamento del sistema può variare senza alterare la base: la scala diatonica. Ma individualmente, la proprietà d'ognuno, d'ogni artista, determina la sua forma nella materia, così che i concetti di materia e di forma corrispondono ai concetti di potenza e di atto [1] e la loro composizione (di materia e forma) riceve predicato anche nello spirituale.

Il problema fondamentale, come in tutte le cose, anche nella musica sarà sempre nella materia. Le inferenze dalla natura sulla materia delle arti ed i rapporti di queste con quella restano della maggiore importanza.

Molti oggidì rimproverano alla filosofia materialista di avere ridotta la musica ad una determinazione matematica, altri d'averla posta sotto il dominio della filosofia esperimentale, del positivismo. I Pitagorici, come la natura di tutte le cose, ridussero anche quella della musica a determinazione matematica. Ed è veramente impossibile non ammettere per essa il principio regolatore de' rapporti matematici al numero infinito di combinazioni, dalle quali traspare inconfutabilmente un carattere che colpisce i sensi. Ora è qui che comincia il problema serio, dopo la costruzione matematica comune a tutte le arti. Noi, perciò che ammettiamo da prima il rapporto matematico, non neghiamo l'attività spirituale che individualmente foggia, come agente, per subire una destinazione da una grandezza o essenza matematica preesistente. Questa, in effetto, sarebbe sempre in istato di immobilità, se lo spirito, l'imaginazione dell'artista non riescissero a colpirne ed a riempirne le modificazioni possibili all'infinito.

[1] Bonaventura.

Ma all' analisi si obbietta ancora che l' opera totale disciolta ne' suoi componenti sparisce come un nulla. La sua esistenza riposa sulla loro connessione organica, sopra una concettualità, non prodotta creativamente, ma passivamente, accogliendo le impressioni dall' esteriore. L' opera esiste così in quella guisa che l' uomo ha bisogno di esistere concettualmente per avere coscienza della sua connessione organica; sciolto, anch' egli perirebbe. Noi non dimentichiamo quella concettualità, ma la teniamo anzi sott' occhio. Che quì si parli con completa crudezza di linguaggio di manifestazioni credute solo nel dominio del sentimento, non deve stupire nessuno. Il critico o chi studiando ama di apprendere, fa uso della ragione. Egli non è l' artista; a lui sta davanti l' opera d' arte o la materia sua ne' componenti o nella totalità, come oggetto su cui portare il giudizio e la propria ragione: sopra tutto l' opera d' arte gli sta davanti in sè. « La rappresentazione sensibile risulta come apparenza (nell' artista); la ragione riconosce le cose in sè (nel critico). Agli scettici, dice Saisset, io risponderò che la ragione umana è debole in effetto, limitata, esclusiva, ma che essa è fatta per la verità. Essa impara qualche cosa vivendo, cercando, « vires acquirit eundo ».

Si dice il critico uomo cerebrale, quasi disprezzandolo, perchè egli pretende una spiegazione razionale dell' opera d' arte, uomo dell' intelletto e dell' analisi, e non si vede che la filosofia dell' arte, ciò che noi diciamo un' estetica, non esiste senza determinazioni razionali e scientifiche.

Ogni vero sapere, qualunque cosa esso riguarda, se vuole approfondire la sua speculazione, non può prescindere dalle cause primordiali che presso i principali filosofi sono le *ideae formae* e sono date dai *proto-*

typa. [1] Secondo Schopenhauer, l'origine dell'oggetto ci si presenta quando noi alle sensazioni soggettive avremo aggiunta la *ratio fiendi.*

È assimilando quegli elementi suoi proprii, quella materia per una data forma che l'arte si produce. Essa materia diviene un fenomeno nel sentire e rappresentazione nel sentire e può, come la forma annessa, esistere all'infuori dell'atto per cui si percepisce. Così l'esistenza dell'arte, come molte esistenze, deriva dalla imaginazione, la quale alle cose del mondo sensibile dà una specie di realtà passeggera e puramente fenomenale. Con ciò si colpisce la sostanza della musica considerata in sè, la qual sostanza ha appunto il carattere di ogn'altra, cioè è momentanea. [2]

Il mondo di rappresentazioni dei sensi, secondo Harms, la sostanza di ogni cosa è determinata da idee, da un mondo di idee, cioè da un sistema di concetti.

[1] *Ideas i. e. formas exemplares in mente divina existentes* com prende S. Tomaso come *rationes omnium rerum.*

[2] Ogni sostanza, come composta di una unione di cause (ingredienze), é momentaneità, giacchè essa esiste solo un momento della nascita. L'e-sistenza della sostanza è una serie di momenti della nascita. (Wassiliew)

I Pitagorici ridussero la natura di tutte le cose a determinazione matematica mediante la misura (Reinhold); essi dissero anche l'anima un'armonia, chiamarono τὰ περαινοντα ciò che si deve determinare come forma, τὰ ἄπειρα ciò che è determinato sulla forma. Gli storici ammisero che per gli stati dell'anima valesse ciò che essi dissero del corporeo in cui vedevano la condizione della realtà e dell'effetto. Essi, secondo Harms, chiamarono corpi non solo l'anima ma anche la virtù, le azioni, il vizio, affetti, passioni, i pensieri e le disposizioni dell'anima. Tutto ciò che sussiste ed agisce valse per essi come corporeo ; Laerzio ci dice come il corpo ha facoltà di rappresentazione, e rappresentazione sussiste come impressione nell'anima: ciò vuol dire che, esistendo corpi, anche l'anima vale come corpo. A meno di uno stato di spirito negativo che non può penetrare il concetto del mondo dei corpi, ogni fenomeno ed il loro complesso è cosa che ha efficacia e per sè stessa agisce.

Se noi consideriamo poi nella musica la materia come atta a ricevere una cosa che vi si annetta o vi si aggiunga, essa diviene una formazione reale. Il suo essere, come causa primordiale e fissa, può bene indubbiamente considerarsi come i Pitagorici volevano fosse ogni cosa considerata, cioè che « tout être n' est qu' un rapport. Le nombre n' est qu' un rapport mais c' est un rapport concret, réel, vivant, l' unité du contenu et du contenant, de la forme et de la matière, parcequ' il est leur limite commune où ils se pénètrent, se réalisent et s' identifient » (Chaignet).

Noi vediamo tuttavia che l' opera finita, totale non rappresenta più tanto la materia quanto la forma. Ciò è sempre, ma specialmente in Wagner, e non potrebbe essere altrimenti, quantunque la maggior parte de' critici rimproverino a Wagner la mancanza di forma d' arte. Essi nell' arte restringono la forma al concetto e al modello tradizionale. Ma la forma d' arte è in Wagner la parte essenziale e migliore, la più saliente qualità dell' opera sua : soltanto non è forma razionale ed arbitraria, ma naturale e derivante dal puro carattere umano. Più fine ed elevata è l' arte, più l' efficacia della materia si disperde nel lavoro delle forme ; l' importanza, in generale, nel lavoro d' arte è in continuo passaggio sulla forma che si modifica nel movimento. Come dianzi osservammo, se ciò non avvenisse, l' immobilità della materia sarebbe l' opera. Ma la confusione su di ciò proviene dalla ignoranza delle nozioni e più assai da quella di esse nel senso assoluto e dalla goffa pretensione di parlare di arte e dell' artista senza stabilire la natura dell' uno e dell' altra, senza conoscere la essenza dell' oggetto ch' egli specula, la maniera onde una tale speculazione si esercita e le pro-

prietà intime ed intellettuali dell' individuo da cui questo atto è giudicato.

Come trova il Wagnerismo, in generale, una forma? Come trova la forma sua propria? Con una volontà artistica cosciente e con incosciente necessità egli perviene al momento in cui il sentimento intimo dello spirito della musica influisce sulla scelta de' soggetti poetici e sulla loro forma. Questo processo poetico, così determinato, ha una efficacia retroattiva sulla espressione musicale e la sua forma. — « Questa influenza retroagente si manifesta nella cosa principale in due momenti: nella forma drammatico-musicale in genere e nella melodia in particolare ». [1]

Il soggetto o materia determina il principio dell' azione artistica [2]; ciò conduce all' abolizione della forma tramandata dell' opera, che non è una forma determinata comprendente in sè tutto il dramma, ma un conglomerato arbitrario di piccoli pezzi. La sostanza dell' opera non è questa; quelle piccole forme non ricevono, in verità, la rappresentazione piena, intelligibile del sentimento dell' oggetto nel dramma. [3] Esso rappresenta chiaramente il semplice oggetto nei suoi ultimi rapporti concludentisi colla intelligenza drammatica. Il soggetto così si determina e, nello sviluppo, l' artista non ha preventivamente riguardo ad una forma, perchè sono le scene stesse che determinano, esse da sè stesse, la creazione musicale. [4] Dalla natura delle scene si sviluppa la forma musicale; essa non distrugge arbitrariamente e con riflessione le forme preesistenti, ma

[1] Mitth: an m. Fr. Ges. Schr. B. IV, Pag. 390.

[2] L' unione della materia colla forma avviene mediante il moto; ogni sostanza spirituale o corporea è formata di materia e di forma.

[3] Mitth: an m. Fr. Ges. Schr. IV, pag. 391.

[4] Mitth: an m. Fr. Ges. Schr. IV, pag. 391.

la occasione, la determinazione di questa forma succede da sè, dalla natura del soggetto. La sua rappresentazione intelligibile al sentimento, mediante l'espressione necessaria, è l'essenziale. Secondo le esigenze e le proprietà del soggetto e della situazione, anche la forma della rappresentazione totale è determinata. Tutto ciò è da ridursi alle definizioni più generali, come della facoltà di concepire e della fantasia.

La concatenazione e diramazione dei motivi tematici è conseguenza del processo determinato dalla natura del soggetto poetico. La relazione delle disposizioni dell'animo nelle scene, lo sviluppo loro vicendevole, la percezione riconoscibile di questo sviluppo producono l'unità del dramma nella sua espressione. È questa una doppia convergenza di caratteri e di effetti di cui noi ci occuperemo più innanzi. Una disposizione principale dell'animo nel dramma è prodotta sul sentimento dallo sviluppo delle disposizioni sempre presenti ed eccitate; ora anche l'espressione musicale che determina il sentimento sensuale immediatamente, prende una parte decisiva a questo sviluppo. Allora si forma da sè « il tessuto caratteristico dei temi principali che non si estende, come prima, sopra una scena, ma su tutto il dramma nella più intima relazione colla intenzione poetica ». [1] Così è data l'influenza del processo generale poetico sulla melodia.

La sensazione espressa nel verso determina la sua espressione musicale aumentata. Ma la imperfezione del verso moderno, la sua mancanza di ritmo, non naturale ma imaginato, formato, mantiene, fino a un certo punto (come nel « *Tannhäuser* »), la intenzione di dare il discorso come melodia.

[1] Mitth: an m. Fr. Ges. Schr. IV, pag. 393.

Ciò dimostra come il musicista si metta in relazione sempre più stretta col verso e colla lingua. Il discorso poetico giustifica la melodia che perde quasi ogni carattere ritmico, quando non sia in un potente rapporto col verso. Anche qui la ritmica stessa non è più arbitraria, perchè, come la melodia, è giustificata dal verso. Così l' armonia caratteristica data alla melodia porta l' espressione corrispondente della sensazione rappresentata dal verso; essa non è un accompagnamento, non un apparato, ma una veste ritmica e prende dal verso il suo nutrimento e la sua giustificazione. L' orchestra istrumentale accompagna sempre più designando la individualità di quella espressione. Essa ha da rendere sensibile la motivazione armonica della melodia.[1] La vivificazione ritmica della melodia mediante la giustificazione venuta dal verso e dalla lingua è un' ultima conseguenza della nuova direzione. La sua proprietà consiste in ciò, che il Wagnerismo non prende stimolo artistico dalla forma, ma dalla materia o dal soggetto poetico.[2]

Da ciò è chiara e manifesta l' importanza della materia come essenza dell' intero concetto wagneriano del dramma musicale. Un tale processo naturale di sviluppo della materia rispetto alla forma coincide col concetto di Aristotele che la forma (εἶδος) si mantiene colla materia (principio della passività) come ciò che determina. Nella realtà della cosa il principio determinante è il λόγος. Il totale è la meta dei singoli sensi che percepiscono solo ciò che loro è proprio. La fa-

[1] Mitth: an m. Fr. Ges. Schr. IV, pag. 399.

[2] Sopra il verso, e specialmente il verso a rima iniziale o allitterazione (Stabreim), dirò nell' esame delle proprietà tecniche della lingua nel dramma di Wagner.

coltà del senso è la sostanza concettuale, la forma del senso. Ogni loro attività converge nella più alta capacità di ricognizione che trova l'oggetto generale come il suo adeguato e correlativo. [1]

Il processo della individualizzazione delle nozioni universali (in quanto sono nell'intelletto) come essenze o cause primordiali, è tale nella natura d'ogni fenomeno come in quella del fenomeno speciale musica. Nel Wagnerismo esso segue la sua linea naturale di compimento sino al fatto dell'arte; solo vi mancava la coscienza scientifica così libera, spogliata del sentimento soggettivo e sorretta dalla pura speculazione dell'oggetto, in modo da poterne chiarire, in breve, il cammino e toccarne la meta. Le « *universalia* » prima di essere individualizzate nell'artista speciale, come *quidditas* delle cose, sono manifestate dall'atto dell'intelligenza. [2] Esse sono veramente le essenze delle cose o cause prime, impressionano l'intelligenza e il senso intimo, divengono specie intelligibili e ad esse corrisponde, secondo Scotus, il carattere generale delle cose. Nell'occasione dell'impressione esse diventano forme o idee della forma che s'individualizza. [3]

La facoltà di concepire, d'imaginare ha per effetto di produrre ciò che l'animo finge, di distinguere, giudicare e ordinare le cose in corrispondenza colle loro

[1] Sopra l'attività totale degli organi dimora e domina la forza dell'intelligenza. E come in Aristotele i δυνάμεις τῆς ψυχῆς sono anime, quali differenti parti d'anima, così il soggetto può essere scomposto nelle sue parti, ne' suoi attributi o movimenti o forze costituenti, rimanendo ad ognuna l'essenza sua determinata pure dalla loro azione d'insieme.

[2] L'*actus intelligendi* secondo Occam.

[3] Nella individualità la materia particolare entra in unione colla forma particolare (Occam).

proprietà.[1] Noi vedemmo questo concetto applicato dal Wagnerismo all' oggetto, in quanto ogni proprietà sua è determinante della forma d' arte che segue appunto la distinzione, il giudizio e l' ordinamento dei caratteri essenziali individualizzantisi in essa. Questa non viene a trovarsi, così, che come il risultato della concezione e dell' imaginazione dell' oggetto, e prima in istato di dipendenza, poi dominante colla efficacia retroattiva sulla materia [2]

Nella forma, pel Wagnerismo, è essenzialmente il carattere dell' infinità. Ciò proviene conseguentemente dai concetti di materia e forma definiti e dalla conseguenza loro nell' espressione o nella rappresentazione sensibile esteticamente completa, ma infinitamente aspirante all' incerto, al meglio, al nuovo della sua potenza.[3] Questa infinità dell' espressione che al Wagnerismo è riuscito soltanto d' imaginare e realizzare senza dimostrarla teoricamente, se non confusamente ne' tre libri dell' « *Oper und Drama* », quanto al suo carattere di sviluppo storico nell' opera dell' artista, nel suo primordio, nella fase media ed ultima, può essere concepita così: la prima idea di *forma* non rappresenta, pel Wagnerismo, che la *forma limitata*. Questa

[1] Les fonctions affectives et sourtout les fonctions intellectuelles ne peuvent être observées pendant leur accomplissement, mais seulement dans leurs résultats. (Comte).

[2] Stewart dice che la suggestione o dedizione dell' intelligenza che segue la sensazione, è così strettamente collegata ad essa che è da ricercarsi alla uguale fonte, come conseguenza naturale nel processo d' accrescimento del pensiero. Tutta la vita rappresentativa e la vita del desiderio è da ridursi al principio della suggestione. (Brown).

[3] Questo è il fondamento originario di tutto ciò che gli uomini pensano e fanno. Holderlin così definisce questo stimolo ed aggiunge che avviene nel desiderio naturale di aspirare al progresso, sacrificando un presente certo per un' altra cosa incerta, migliore e sempre migliore.

è condizione di un' arte, non già primitiva, ma in una sua prima fase di sviluppo; la forma non si è ancora emancipata dal limite della riflessione, sì da potere liberamente esprimersi secondo il sentimento. La riflessione pone ad essa condizioni di efficacia che dal sentimento possono prescindere e la forma è sempre posta soltanto in servizio della intelligenza, perchè essa rechi ai sensi facilmente e chiara la parte intelligibile del contenuto. L' idea della forma rimane; ma l' artista riconosce non più forme limitate; giacchè le forme del senso intimo e quelle della musica hanno questa caratteristica. [1] I confini della espressione ristretti nella determinazione del sentimento o dell'idea, si amplificano spandendosi sulla illimitata forma musicale loro adeguata. Lo sforzo della percezione per afferrare le nuove forme il cui limite ci sfugge, è ora maggiore. Prima se ne abbracciavano facilmente i contorni da ogni parte. Alla terza fase il Wagnerismo ha forme illimitate, in time, le quali hanno pure il loro carattere determinato, forme limitate nella poesia, esteriori, che esso percepisce ad un tempo colle prime (musicali) con immediatività di impressione, speculazione, comprensione e giudizio, e crea così l' interesse concentrato per chi nell' assenza della forma, pure sa percepire la forma più naturale e universalmente umana possibile, nel punto in cui, cessando i limiti di un' arte, cominciano quelli dell' altra e nel senso che, dove sembra mancare l' efficacia più intensa dell' una, l' altra sovviene, e dove questa non determina, l' altra è decisiva.

[1] Secondo un concetto di Hobbes, la causa si riferisce all' effetto già prodotto, la potenza all' effetto futuro. I passaggi dall' una all' altra cosa, che sono divenuti un' abitudine nelle rappresentazioni, danno, secondo Hume, il concetto della relazione necessaria fra la causa e l' effetto ed in essi pulsano i processi d' accrescimento del pensiero organico.

Da questo punto di vista si riconosce la collettività dell' efficacia nel Wagnerismo in opposizione all' uniteralità dell' effetto nell' arte melodrammatica passata. È efficacia di masse in opposizione all' efficacia individuale. Quì l' artista non può e non vuole agire colla sola vista individuale, ma con quella di più enti collettivi; ha bisogno di sacrificare ambizione, liberarsi della passione, sopprimere ed annientare l' io effettuale per redimersi nella sua creazione come creatore, giacchè all' arbitrio di quest' io personale egli sostituisce la necessità non arbitraria di espressione che gli viene naturalmente dall' oggetto e dalle sue proprietà percepite. Il sentimento qui interviene acciocchè ogni tendenza e attività del pensiero sia messa in una via giusta e al sentimento si applichi e si diriga. [1]

Noi vedremo, in proposito, come nell' opera d' arte finita si svolga naturalmente questo processo mediante i caratteri percepiti dalla speculazione intima i quali caratteri condensati nei componenti l' opera totale, per la convergenza degli effetti loro in un punto centrale d' efficacia cumulativa, raggiungono l' effetto terminale voluto nella maniera più accentuata, più penetrante e più profondamente commovente.

Ora, prima di considerare dove consista il piacere e l' interesse destato dalla musica, vogliamo, per un

[1] La volontà, come *l' in sè* del mondo, possiede predicati opposti al mondo dei fenomeni (Schopenhauer). L' io (con Fichte) ammette l' io e il non io come determinantisi a vicenda.

Esporre le sensazioni in modo combinato all' esteriore è elevarle a rappresentazione (Knapp). La psicologia scientifica riduce tutte le destinazioni dell' essere a rapporti razionali e così al pensare. Fichte, oltre al pensare, ammette anche altre destinazioni nel nostro essere. Il pensare non è già la natura, ma soltanto una determinazione particolare dell' essere. Schelling dice la volontà esistenza primitiva.

istante, rappresentarci qualche proprietà dell'uomo al quale essa compiace. Essa è un'arte tutta moderna. Nel secolo XVIII essa perviene ad affermarsi tale nelle sue risorse e a prendere uno sviluppo divenuto oggi straordinario; essa corrisponde, compiace allo spirito ed alle anime moderne, è dominante, è il prodotto raffinato di una civiltà spinta all'estremo. Nel secolo XIX i suoi tentativi di elevarsi a favella hanno voluta per essa una tensione febbrile e tormentosa dell'imaginazione e del sentimento, ed essa ha rimandati tutti gli entusiasmi imponenti, le delicatezze, le nervosità, l'eccitazione, la grandiosità dei dolori, le vaghe tristezze, gl'istinti sensuali, tutte le impressioni che l'hanno provocata e nutrita.

I costumi voluttuosi e molli del secolo XVIII, le tenerezze sentimentali dei suoi amori e delle sue galanterie hanno favorito l'espandersi di quest'arte che gli uomini di quel secolo seguivano più coll'interesse dell'abitudine, amavano in maniera più semplice e sana e dalla quale, meno eccitati ed irritabili, lasciavano però meno dominarsi di quello che facciamo noi. Nel secolo XIX l'uomo, cui quest'arte sì deliziosamente compiace, è tutt'altro. Avido di vita, di benessere, di felicità, egli vi aspira persistentemente, sa che gli è dovuta, la esige; egli è troppo sensibile, un'ambizione triste, cupa, illimitata lo domina senza legge nè freno; egli si è dato tutto alla fede del libero pensiero, tutto vuole dovuto alle sue arditezze, a quelle della mente e della ragione pura. Una surreccitazione continua lo rende passionato, inquieto nell'anima e nel lavoro cerebrale; egli si dibatte tra le questioni incalzanti ogni giorno di più e più tese della società, della morale, della politica, e della religione. Egli è scettico. Le comodità raffinate del vivere, le confortabili chimere della mondanità felice ed allegra,

le intemperanze nelle sensazioni dolci e deliziose del benessere moderno lo hanno reso eccitabile e delicato, nervoso, troppo presto e facilmente giocondo, troppo speditamente infelice. Egli è divenuto ardente, inquieto, aspira a rinnovamenti morali e sociali, conseguenze della potente rinnovazione degli spiriti; egli predilige di esprimersi coll'arte e confida la sua passione violenta, licenziosa, ribelle alla poesia ed alla musica di preferenza, che lasciandolo alla sua eccitazione e stimolandolo vieppiù, gli culla i suoi sogni senza forme, le sue speranze, agita il suo dolore, conforta e solleva le sue depressioni, ne' desiderii lo dibatte, nelle ribellioni e negl' imperi del cuore agisce scuotendolo nei nervi, afferrando tutto il suo essere che freme, anela, in una maniera simpatica, seducente, irresistibile. E lo adora, lo eccita, lo strazia e lo deprime, lasciandogli poi la sua indomabile passione infinita, senza sfogo, e commovendogliene altre. Egli soffre, ed è alla voluttà piena di questa sofferenza che egli si dà, vinto dalla sua afferrante ebbrezza.

Egli non dà una direzione di qualche stabilità nè al proprio spirito, nè al proprio gusto e giudizio. È cupido, anela a nuovi fascini, a nuovi fantasmi che lo attraggono e lo inebriano, mediante i quali il cervello e l'imaginazione gli svincolano le più ardite rappresentazioni, le anormalità più seducenti.

Gli sviluppi delle scienze sono enormi, le dottrine si accumulano contrastandosi, si combattono, si demoliscono; l'istruzione si allarga ogni giorno di più; questo uomo specula, giudica, s'appassiona, scorge la vastità immensa del campo che gli sta innanzi, aumenta curiosità ed ambizioni, vuole tenere nelle mani il vero assoluto, vuole l'amore, la scienza, la gloria, la felicità infinita e non è soddisfatto, e desidera, desidera intemperantemente, si irrita, le sue conquiste vede in-

sufficienti, le sue gioie nulla; ed egli non si nasconde che la sua imaginazione è corrotta dalla irritazione, che essa è mutilata, combattuta, soffocata da idee, affaticata, impotente.

Con la mente volta in eterno al dubbio, egli si dibatte nel suo male, che gli minaccia rovina; egli si ribella e si rianima e questo lo atterra, cadente lo recide.

Or bene, si vegga quale carattere e quale attitudine hanno oggi la musica e la poesia, sopra tutto la musica drammatica; se più che nel Wagnerismo può esservi completa e specchiata l'idealizzazione dei caratteri reali umani suesposti; se vi ha maggiore raffinatezza e stato più completamente adulto di un'arte che tenta di toccare il pensiero. Si vegga l'immane sforzo della musica istrumentale, sforzo doloroso e nobile in Beethoven ed in Berlioz, goffo e senza ideale nella maggior parte della musica odierna. Si troverà da per tutto la cura affinata del pensiero filosofico, ma del significato simbolico in ispecie nel fondo dell'opera nuova; si noterà lo sviluppo lirico triste nel dramma e nella musica, l'amore eccessivo della verità e della profondità sentimentale, della romanticheria fina ed eccitante, l'alterazione e la ricchezza della tecnica musicale e poetica, la pletora nello sviluppo concettuale, melodico, sinfonico, lo sfratto alla regola, la ribellione alla forma consacrata dalla tradizione, lo stile nervoso, concitato, spasmodico, sforzato, drammatico nella rappresentazione de' più semplici caratteri, febbrile sopra tutto nella composizione musicale d'oggi, la pena che ha l'espressione vera nell'atto di manifestarsi, scrupolosa ma non ardita, fenomenologica e abbozzata nel tratto, ma non artisticamente vera; vi si troverà il tormento della esattezza psicologica, talora di uno sfibrante lavoro d'oreficeria, del colore locale, la confusione degli

stili, l'imitazione delle opere d'ogni gusto e d'ogni scuola, il senso dominante dell'arbitrio e della licenza. Si esamini tutto ciò nel nuovo dramma musicale in ispecie, o nella sinfonia, e si vedrà per quali effetti il dominio di nuovi spiriti esercita la sua potenza sulle opere d'arte e sui caratteri che l'arte moderna in genere preferisce d'idealizzare.

Le anime moderne, accomunandosi gli uomini, si assimilano facilmente. La impronta tipica caratteristica si afferma con minor decisione e forza. Non basta. Noi ci troviamo nel punto di passaggio ad una cultura storica diversa e superiore: questo momento è critico e, come ogni crisi, è doloroso. Nella seconda parte del nostro secolo in ispecie, noi vediamo nell'arte tutti i fenomeni più disparati e contrastanti per tendenze e stili, ma più convergenti nel loro carattere essenziale che è quello dell'epoca. Ed oggidì, nell'arte, ogni stile è autorizzato; le opere d'arte più opposte per direzione di spirito, per tendenze del sentimento e per forma si succedono, non originali ma imitate, vivendo di tradizioni o di gusti passati; esse nondimeno riscuotono simpatia, ammirazione, interesse. Avviene che, in questo punto di passaggio, un'età amalgama il suo senso, il suo istinto dell'arte con quello di un'altra, e presta ad essa o ne riceve in prestito gli effetti conformemente allo spirito dell'epoca. Non essendo questa nè determinata nè caratteristica, neppure l'arte lo è. Scomparsa ogni originalità, in Italia l'arte musicale ha ricevuto oggidì un carattere meno plastico, dimenticando facilmente il proprio, e in un'epoca intermediaria, bizantina come la nostra, in parte raffinata e cadente, in parte adulta, le produzioni errano cercando di ammucchiare in una efficacia forzata e mischiata quanto esse, sprovviste di energia propria, tro-

vano di vago e presentono di instabile nel tempo. Noi non ce ne offendiamo ed è naturale; siamo noi stessi che ci vediamo così compresi e rispecchiati e cui l'arte sì bene attrae ed alletta. È l'età della crisi e della sofferenza che passa. Possono e soffrono le anime, ma un'impronta tipica e forte nell'arte manca, perchè manca nell'epoca il carattere marcato e distinto.

III.

Il lettore ha osservato che io prendo il mio soggetto a distanza. Ciò avviene con intenzione. È conseguenza dello studio critico alquanto severo che mi sono proposto. Il punto di vista dal quale io intendo trattare il mio tema, mi è favorevole per studiarlo obbiettivamente e calmo, senza lirica, senza esaltazione o fanatismo come, in generale, si fece trattando di soggetti dell'arte e in ispecie di Wagner. Io raccolgo l'interesse, lo studio, la penetrazione che mi è possibile su di un fenomeno che più d'ogni altro ne richiede, come il Wagnerismo e sopra una fisonomia artistica come quella di Wagner il quale resterà in mezzo a cinque o sei grandi del secolo.

Io tentai di dare un cenno dell'uomo moderno, illuminandolo in guisa sì fatta che i tratti principali ne apparissero. Sappiamo che la musica compiace ai sentimenti di quest'uomo; vediamo come.

Essa, nella propria maniera, secondo i tempi diversa, traduce, eccita certe emozioni o meglio proprietà generali di certe emozioni. La costituzione umana offre, ne'suoi principii, il mezzo per dimostrare come la musica ecciti il piacere particolare. L'atto personale creativo dell'artista ha preteso colla musica di tradurre idee pure; non ci stupisca; ma gli è che qual-

che critico chiama una musica eloquente e capace di rappresentare l'idea che l'ha inspirata. Carlo Baudelaire ritiene incontestabile che nella suggestione, più essa è rapida e giusta, più probabilità vi hanno che gli uomini sensibili concepiscano delle idee in rapporto con quelle che inspirarono l'artista. Purtroppo, in fatto di queste probabilità teoretiche, noi vediamo che, in pratica, esse si convertono in vere improbabilità. È pura opera del caso se armonia vi fosse fra la cosa rappresentata ai sensi, l'idea che l'ha provocata e quella che in maniera non necessaria, ma anzi arbitraria, si è presentata allo spirito dell'uditore. Wagner considerando la musica arte per eccellenza, e, dietro l'indagine di Schopenhauer, la più sintetica e la più perfetta delle arti, vi ammetteva il concetto della coincidenza delle arti e propriamente nel dramma musicale. Baudelaire si era proposto di dimostrare che la vera musica suggerisce idee analoghe in cervelli differenti. Partigiano della critica che edifica sopra analogie fra le arti e muove di là nelle sue induzioni, egli trova naturale l'accomodarsi di una determinata interpretazione ideale ad un brano di musica pura, mediante idee analoghe, perchè « sarebbe sorprendente che il suono non potesse suggerire il colore, che i colori non potessero dare l'idea di una melodia e che il suono ed il colore fossero improprii a tradurre idee, le cose essendosi sempre espresse mediante un'analogia reciproca dal giorno in cui Dio ha proferito il mondo come una complessa e indivisibile totalità ».[1]

Blaze de Bury e Baudelaire, i quali, del resto, non facevano che dividere l'opinione di Diderot, formularono, con parole differenti, il concetto che la musica

[1] Ch. Baudelaire. — Richard Wagner et le Tannhäuser à Paris pag. 14.

doveva esprimere il sentimento, adattarsi ad esso così esattamente come la parola. Il primo ammetteva che la musica potesse tradurre l'idea stessa ed era così coerente con l'espressione del sentimento che ad essa aveva riconosciuta. Fu una penetrazione giustissima del concetto wagneriano che là dove il positivismo della parola non esprimeva la parte indefinita del sentimento, subentrava un'espressione d'altra specie, quella musicale. Era questo l'ideale de' romantici tedeschi e non poteva non accettarsi dalla musica, colla quale essi avevano confuso la poesia; poichè per questa essi vedevano tutto consistere nella disposizione dell'animo, mentre ad essa si dirige appunto la musica, ma vi trova anche il suo limite. Disprezzando idea ed azione, i poeti romantici stavano sul terreno della musica, giacchè in essa non è azione come nella poesia, ma semplice provocazione dei sensi e a questa, ma non sempre, può seguire l'idea e l'atto.

Noi siamo convinti che quando si tratta della natura è delle proprietà della musica, sia a indagini di tutt'altra specie che bisogna ricorrere ed accennammo già a quali. Noi possiamo essere grati a queste nobili intelligenze che portarono il loro contributo nella speculazione sulla musica e, dal loro punto di vista, misero in luce questioni importanti e delicate. Una ricerca completa, una discussione su questo punto, oltre richiedere una capacità eletta, ammetterebbe uno sviluppo non indifferente. Si comprende bene che, di fronte al mio soggetto, non avendo nessuna causa a sostenere, nessuna predilezione da difendere, io andrei da esso allontanandomi più che non lo avvicinerei. Mi limito perciò a qualche considerazione generale sulla natura dell'interesse e del piacere eccitato dalla musica.

La natura dei suoni e la loro combinazione arti-

stica procurano all'uomo un piacere. Diciamo antimusicale chi non ne è suscettibile. Si tratta, in effetto, di un piacere specifico e la facoltà che lo determina chiamiamo orecchio musicale. Come prima abbiamo detto che comprendere musica non è sentirla — l'orecchio ascolta talora e il cuore non sente — così il medesimo rapporto è fra l'udito e l'orecchio specifico, nel caso della percezione e dell'affezione di un piacere musicale. L'udito non è la facoltà di sentire musicalmente. Quand'anche fosse perfetto ed educato alle sensazioni musicali, esso porterà nell'uomo una somma di piacere o di interesse per una data forma sonora, piacere diverso, nella sua genesi, da quello che proverà un uomo che abbia orecchio e sentimento musicale e possegga, in una parola, ciò che Shakspeare chiama « musica in sè stesso ».

Tanto nella formazione della melodia come dell'armonia, i teoretici musicali hanno creduto di fissare certe regole tolte dagli esempi de' maestri migliori. Ciò rimane così determinato come nell'architettura o nella poesia; giacchè l'esposizione di concetti o temi, il carattere loro conveniente, secondo il genere della composizione, la forma che li involve e la forma del loro sviluppo in esposizione e ripetizione, come forma esteticamente completa, sono proprietà, è vero, fondate su concetti razionali, ma se si domanda la ragione del loro essere, cioè dell'essere della forma artistica, essa sta nel grado di intelligibilità e di chiarezza a cui quelle proprietà servono per esprimere un contenuto. Antonio Reicha, nel suo Trattato della melodia e nella seconda parte dell'*Alta composizione*, fissò quelle norme del comporre per le quali Haydn, Mozart, Beethoven prestavangli esempi. Maestri di fama oggidì, specialmente in Germania, vogliono che da quelle forme non debba dipar-

tiesi chi vuole scrivere musica, ed opinano che il piacere che il lavoro musicale può destare, in altro non debba ricercarsi che nella completa osservanza della struttura tradizionale delle forme che dalla intelligibilità delle forme sonore parziali, nelle loro combinazioni e modificazioni svariate, è indivisibile. A giudicare del merito di queste regole interviene l'orecchio musicale, che ama sensazioni piacevoli nelle gradazioni dei suoni, nelle consonanze e dissonanze alternate, negli effetti e ne'controeffetti, come l'occhio nell'osservare armonie di forme visive. La diversità dei sensi che le percepiscono non altera il principio che è percezione di forme rette da rapporti matematici. Il piacere musicale esiste così, senza o quasi senza espressione, forse a differenti gradi d'intensità, in singoli individui, secondo la loro maggiore o minore forza di percezione. Il medesimo piacere può soddisfarsi egualmente mediante maniere differenti di melodie o di armonie, però che ogni uomo, ma specialmente l'artista o l'iniziato, può, secondo Rousseau, avere un gusto eguale per un sistema d'armonia differente, e ciò in virtù dell'abitudine o dell'educazione.

I suoni, questi *sensibili proprii*, secondo Bossuet e S. Tommaso sulle traccie d'Aristotele,[1] sarebbero così fissati dal punto di vista razionale per cui la loro nozione sta in una ricognizione delle cose come esse sono in sè[2]. Ma è certo che l'espressione costituisce il più grande piacere nella musica,[3] giacchè ogni commozione prodotta dall'arte nell'anima, come prodotta in un ordine morale sovrapposto ad un ordine mate-

[1] Saisset.

[2] Schelling.

[3] Il lato patetico è il merito principale della musica. Beattie.

riale, è gradevole [1], è nella natura, in quella comprensione del bello che inebria di una comprensione estetica (negli ideali degli ateniesi) ed elimina, per la musica, ogni impressione sgradevole; quindi ogni commozione per essa eccitata non può non corrispondervi ed ogni sua espressione è gradevole.

Su la potenza della musica, il suo valore, le sue impressioni straordinarie, l' ammirazione destata per essa, ci narrano gli antichi le più grandi meraviglie in ogni ordine di fatti e di consuetudini della vita.

Nel canto sacro dell' Ellade risuonava il dominio agitantesi nelle leggi della creazione. Dalle imagini mitologiche piene di sogno e di presentimento traeva Orfeo (secondo Diodoro) i canti più deliziosi e sublimi, e Museo di Tracia (secondo Pausania) aveva negli inni suoi una melodia ardente che invitava alla meditazione. « Tutte le leggi, divine ed umane, le esortazioni alle virtù, la cognizione di ciò che riguardava gli Dei e gli uomini, la vita e le gesta delle persone illustri, erano scritte in versi e cantate pubblicamente da un coro al suono di varii istrumenti ». [2] Polibio narra degli effetti prodotti dalla musica presso gli Arcadi, Licurgo profittava di essa nelle sue leggi, ed Edoardo, re d' Inghilterra, la proibiva insieme alla poesia, temendone l' eccitamento degli animi, quando teneva sotto la schiavitù il popolo di Galles.

Gli eroi della Grecia, dice Beattie, erano gelosi di eccellere in quest' arte (musica); si cita come straordinario il caso di Temistocle che ne era ignorante. Quinti-

[1] Depuis l' ordre materiel jusqu' à l' ordre moral, chaque ordre s' y superpose au precedent (Comte).

[2] Filangieri — Scienza della legislazione. V. 142.

liano la dice un incentivo al valore, istrumento d'ordine morale e intellettuale, soccorso della scienza, oggetto d'attenzione per gli uomini più saggi, distrazione e sostegno in tutti i lavori per gli uomini delle classi inferiori. Montesquieu (Spirito delle leggi, L. 4. Cap. 8) dice nella musica essere un piacere superiore, perchè non corrompe l'anima. Filangieri nota l'aiuto che essa può offrire al legislatore: « Colla musica può eccitare, può frenare, può inasprire, può destar l'odio per alcuni oggetti e l'amore per alcuni altri: può comunicare una certa energia negli animi, un certo calore ne' cuori, che possono essere, molto più di quel che si crede, fecondi in effetti; può, in poche parole, risvegliare quei sentimenti pei quali noi impiegato abbiamo sì frequentemente il ministero di quest'arte nel nostro piano di pubblica educazione » [1].

I più grandi uomini ammettono dunque nella musica un piacere che risulta da commozioni, da imagini destate per essa. Noi abbiamo detto in qual senso va preso ciò nell'esame positivo della musica, ma non possiamo essere con quei filosofi che ritengono imperfetta la musica istrumentale pura, per la semplice ragione che essa è vaga ed equivoca. Certamente la somma di piacere eccitato dalla musica vocale è maggiore in quanto vi concorre una espressione più fina, naturale, intensa, delicata, e questa con la rappresentazione vi è più chiara e completa. Se associazioni accidentali di idee possono dare significato alle composizioni musicali e un piacere in relazione, questo non è inerente alla musica come tale, ma è proprio e speciale dell'eccitazione della fantasia in chi ascolta. Ma perchè il piacere dianzi detto sia provato, la musica ha da

[1] Filangieri — Scienza della legislazione. V. 143.

essere espressione immediata ed esatta della parola come la poesia interprete immediato e preciso della musica. Ne segue che lo stato di coincidenza fra musica e poesia è una correlazione. Ogni qual volta uno de' due termini sovrasta all'altro, il piacere per lo spirito umano ne patisce; una musica armoniosa e vuota non si sostiene con una bella poesia, come una cattiva poesia non può sollevare lo spirito d'un compositore, compromettendo il buon gusto, l'eleganza e sopra tutto la verità del senso musicale che resta incomprensibile.

All'arte della composizione musicale sono sempre derivati i più grandi svantaggi dalla gelosia propria degli artisti di far emergere o un vasto sapere di musica, o una potenza di virtuosità tecnica, ovvero, e questo è il peggio, la banalità scomposta, sconcia, di una fantasia rozza e sbrigliata. In questi casi il piacere musicale era compromesso, soffocato, spento. Ma ogni efficacia, fonte di vero piacere, è riposta nella concisione dell'espressione. Questa si falsa e si disperde, se invece di doversi alla totalità dei mezzi invocati per la rappresentazione, ad esempio del dramma, passa in un suo momento melodico esclusivo o esclusivamente declamatorio. Il lavoro artistico vi diventa d'insieme e il più complesso, più uno, chiaro e più efficacemente espressivo. La musica non ha il diritto di essere sentita a svantaggio dell'intelligibilità delle parole, e la modulazione di queste è ad un tempo la modulazione delle note.

Che se si dice non alterarsi, in quel modo esclusivo, il fine della musica e rimanere il medesimo, cioè la commozione e il diletto, oppure, come altri pensa, essere in quella guisa spenta ogni commozione, rimanendo ai più sprovvisti di sentimento e di attività intellettuale, il diletto, io rispondo allo scetticismo degli uni e al candore degli altri, certo — all'intelligenza artistica

musicale di questi piccoli grandi uomini — che essi errano in maniera opposta, perchè invocare, prefiggersi un soggetto, una rappresentazione da accompagnare con forme musicali simultaneamente alla parola e dimenticare, mutilare il soggetto, inceppare e sopprimere l'azione per favorire queste forme, è un non senso assoluto ed evidente.

Noi non siamo qui per discutere o affermare condizioni tecniche del piacere musicale, Dio ne liberi e scampi. La fisiologia ha da fare ancora molto cammino per determinare tutto ciò che vi ha di vacillante nelle sue asserzioni in questo senso. Ciò che resta fisso nelle condizioni generali dell'interesse musicale è e rimane costituito dalle solite norme tecniche in parte menzionate e che si riassumono nell'effetto della semplicità e della varietà nelle idee, nella chiarezza e nell'espressione dello stile, nell'armonia e nel ritmo in relazione, con le quali cose, per l'arte e la sua manifestazione, è detto come nulla. Ciò che noi da prima ammettemmo e sussiste in realtà, è che una musica piccante e carezzevole o complicatamente ma a meraviglia figurata, può essere finita in sè e tecnicamente irreprensibile, può piacere al punto che può piacere il gusto o la bizzarria della linea; un godimento vero essa lo procurerà se si eleverà a idealizzare caratteri che gradevolmente impressionino il senso intimo, a colpire mediante rappresentazioni sensibili. Non mette conto di ripetere che essa vi riesce nel modo il più perfetto quando è unita alla parola. Mentre io diceva che questo avviene quando la musica sia espressione immediata della parola, come la poesia interprete immediata e precisa della musica, era già formulato (con una modificazione che mi suggerisce la cosa considerata metodicamente in sè) il concetto che Wagner

ha dell' espressione della musica. In fatti, la sua teoria del mezzo e del fine, applicata al dramma musicale, altro non è, in realtà, che la conferma dell' asserto, perchè l' opera di Wagner ci dice nettamente che nelle due arti, musica e poesia, e precisamente nelle concessioni che esse si fanno a vicenda, il carattere assoluto di quella teoria scompare. In questo momento dell' arte di Wagner consiste l' interesse o il piacere, come si vuol chiamare, che il Wagnerismo intende riserbato alla direzione melodica e drammatica che esso rappresenta. Perciò, quando Wagner si sofferma nel giudizio estetico intorno alla musica come arte, egli, dal suo punto di vista, non ammette che la musica ecciti il piacere mediante belle forme le quali per sè stesse esclusivamente le determinino; dice questa una esigenza priva di senso e rovescia, un malinteso del suo vero carattere [1]. Ma la musica, nel suo vero senso, non ammette distinzioni di scienza e di arte, e il piacere che in queste forme si vuole consista, non ha mai abbassato la musica; questo godimento non ha nulla di esteriore e però in esso concorre una gran parte d' attività sentimentale soggettiva nell' uditore.

Che in Wagner non si tratti di melodie d' opera, ma dell' espressione poetica e musicale corrispondente all' oggetto da rappresentarsi [2], non toglie nulla all' interesse che nella cosa musicale è determinato da forme. Noi preferiamo, anzi esigiamo questa corrispondenza dell' espressione, questa sua vivificazione musicale, ma non possiamo a meno di ammettere che, se l' oggetto della rappresentazione artistica piace, egli è che noi vi troviamo la parte sensuale ovvero la sua

[1] Beethoven: pag. 21 — 22.
[2] Mitth: an m. Fr. — Ges. Schr. IV. B. 396.

efficacia sui sensi intensa e determinante per il piacere che noi ne attendiamo, perchè sappiamo che la musica lo può dare.

La perfezione delle arti, dice Montesquieu, è di presentarci le cose in modo che ci facciano il maggior piacere possibile. Questo è il vero. Su qualsiasi momento della musica noi ricerchiamo questo piacere variabile secondo temperamenti, ingegno, spirito d'osservazione. Le forme sonore sono in prima linea determinanti, e più esse hanno sviluppati i caratteri di plasticità, di chiarezza e d'immediato effetto sul nostro senso intimo, più ne godiamo, perchè è una esigenza dello spirito umano di sentire ma giudicare, di ascoltare ma comprendere. La plasticità di un brano musicale, in ultima analisi, deciderà sempre del nostro godimento e del nostro giudizio. Essa non è separabile da forme che l'udito percepisce in grande analogia con quelle percepite dal senso della vista, talora anzi a queste ultime riducibili mediante un rapporto matematico. Ciò è una semplice e naturale conseguenza della materia e della maniera ond'è costituita la musica. Ma in queste forme lo spirito si muove, modifica, combina. Noi pretendiamo che questo spirito vi trovi la sua rappresentazione adeguata e si esprima.

Wagner nel determinare la espressione e la forma, come già accennai, dalla materia o soggetto e la melodia dall'espressione del discorso poetico, senza di cui non è giustificata, dovette sostituire l'evidenza smarrita del suo carattere ritmico assoluto, col darle vita espressivamente armonica. Era una necessità questa che aveva radice nel sentimento, non nel fine di arricchire la consueta melodia dell'opera con artifizii raffinati e renderla così nuova e piccante [1]. E chi può

[1] Mitth: an m. Fr. — Ges. Schr. B. IV, 398.

comprendere questa necessità, non considererà il godimento o l'interesse del momento musicale in una forma o in un tema in sè o in un'armonia matematica, non nel momento melodico o nel declamatorio esclusivo, che non possono, isolati, interessare, ma lo osserverà nell'espressione complessiva di tutti questi elementi nel fenomeno sensibile della loro coincidenza.

Questa comprensione dell'elemento melodico è l'opposta di quella determinante il consueto processo nella composizione dell'opera. Essa è analoga a quella di Gluck; per essa la melodia non è trovata come melodia in generale con intenzione e ragione tecnica, ma risulta dal discorso recitato con sentimento, non è considerata in sè, come melodia pura, ma come la espressione sensibile una di sensazione determinata nella poesia recitata. E nel suo fenomeno sensibile consiste un nuovo piacere del sentimento e della speculazione.

È ciò che noi attendiamo in effetto. Se avessimo l'orecchio solleticato da suoni gradevoli e ci mancasse la commozione intima che noi cerchiamo, l'arte sarebbe ridotta ad un semplice giuoco di forme e ad un trastullo da bimbi. Certo, la buona impressione dell'orecchio è del piacere musicale condizione necessaria, ma non è sola. E se una musica, o vocale o istrumentale,[1] non offrisse che melodie gradevoli, senza nessun carattere dell'espressione attesa, se in essa, anche stupendamente eseguita, non si potesse, per qualunque ragione, afferrare il senso della cosa espressa, sarebbe meglio negare

[1] Beattie dice la musica istrumentale « vaga ed equivoca ». « Se si accorda che la musica sia più o meno perfetta in proporzione della maggiore o minore influenza che essa esercita sul cuore, ne seguirà che ogni musica puramente istrumentale e che non riceve alcun senso da questi rapporti (poesia, sentimento, affezioni), è imperfetta a un certo punto ». *Essai sur la poésie et sur la musique considerées dans les affections de l'âme.*

ogni piacere nella musica, piuttosto che ritenere che uno qualsiasi ne eccitasse una simile stupidità. Nella correlazione di poesia e musica, come ho tentato dimostrare, nella loro armonia intende il Wagnerismo il piacere musicale.

IV.

In ogni paese, qualunque esso possa essere, l'ambiente ci si presenta più o meno diverso. Le modificazioni che noi vi osserviamo, agiscono su due specie di prodotti: su gli organici e sui morali. Tralasciamo d'occuparci dei primi. « La influenza della provincia geografica, dice il Bastian, si lascia spesso dimostrare direttamente sull'organismo che nel suo mezzo appare, come nelle larghe foglie su le altezze montuose piene di sole, nel carnoso Cactus, come contente dell'acqua, nel terreno secco, sulla pelliccia delle belve del nord etc., ma uno sguardo più profondo nel perchè e nel come non si ottiene con ciò; altrettanto vale per il fisico nell'uomo, benchè qui il colorito dei pigmenti del negro può essere spiegato in relazione con funzioni predominanti del fegato o pure la larghezza di spalle del basso Quichè può spiegarsi per la rarefazione dell'aria che richiede una cassa più larga del petto. — Il prodotto organico risulta (soggiacendo al cambiamento del mondo circostante) come riproduzione del suo ambiente — Nella reazione fra interno ed esterno, ogni organismo ha da tendere ad uguagliarsi col suo mondo circostante: perciò l'organismo antropologico tende ad uguagliarsi colla sua provincia geografica e l'etnologico con quella ampliata all'orizzonte storico (soggiacendo al cambiamento della storia nelle sue fasi ed epoche).[1]

[1] Der Buddhismus in seiner Psychologie. 144.

Venendo alla seconda specie dei prodotti sopraccennati, noi osserviamo che il clima, il suolo naturale fanno gli uomini atti a manifestare facoltà, tendenze speciali, a imprimere fisionomie tipiche alle loro manifestazioni, caratteri originali alle loro abitudini, anche in civilizzazioni parallele e simultanee[1]. Questa forza bruta con la quale si manifesta da prima la natura, ha per l'uomo e per le cose la massima importanza. Essa contiene i caratteri primitivi più potenti, è l'essenza delle cose e comunica agli uomini facoltà che diciamo di razza, primordiali, fondamentali, indelebili. Esse sono cause persistenti dei caratteri umani, non mutano cambiando il clima, le condizioni o le circostanze di dimora, cioè l'ambiente.

Ma l'uomo vive, soffre, combatte, si difende dagli attacchi delle forze naturali, tende a rendersi libero dalla natura, ad acquistare la coscienza ed a spiegarsi la relazione di quanto vede e s'agita intorno a lui; egli cerca di dare una direzione alla natura stessa, di perfezionarla in suo vantaggio, di aumentare e migliorare la sua struttura, i suoi caratteri, le sue forme. Nella lotta che ha cominciato, egli ha compreso la natura e vi ha intravvisto un completamento armonico che lo benefica e corrisponde alla forza del suo godimento. Avvenimenti lo sorprendono, vengono a modificare il corso delle sue idee, le basi della morale e della società ed a marcare di qualche particolarità i suoi pensieri e le sue passioni, ed egli, corrispondentemente a queste cause, modifica il suo contegno, le sue abitudini, la sua vita.

Poi quest'uomo non è solo. Creatore delle arti o

[1] A social organism, like an individual organism, undergoes modifications until it comes into equilibrium with environing conditions, and thereupon continues without farther change of structure (Spencer).

delle scienze, egli appartiene ad una civilizzazione che si è formata. Egli s'accomuna: vive con altri uomini, comunica le proprie idee, riceve quelle degli altri, s'accomoda alla loro vita, alle loro abitudini, si appassiona al loro contatto. L'egoismo non lo soddisfa: è una schiavitù, gli repugna; egli aspira alla vita in comune coi suoi simili per trovarsi uomo libero, attivo, indipendente. Egli viaggia, studia, apprende, fa commerci, lavora, crea industrie, si migliora nell'ingegno e nel sapere, crea una famiglia, migliora le sue facoltà, raddoppia l'attività. Egli ha strappato alla natura i suoi segreti, ha soddisfatte le proprie necessità che sono in continuo accrescimento, si è sviluppato, ha creato una storia della sua cultura, è diventato il libero, lo storico uomo.

Ma egli non si è sviluppato in uno stesso modo; secondo il paese che ha scelto a dimora, l'ambiente, il suolo naturale, la natura climatica nella provincia geografica, egli si è modificato. Sopravvenute le guerre, le invasioni di popoli stranieri, le pesti, le carestie, egli ha soggiaciuto a nuove modificazioni [1]. Le sue facoltà si sono spiegate in differenti direzioni, per conseguenza egli ha manifestati istinti particolari, sentimenti, desiderii, bisogni differenti; marcando di particolarità la direzione del suo pensiero, egli ha ragionevolmente data un'impronta, una fisionomia particolare alla sua speculazione, alla sua rappresentazione, a' suoi atti, e s'egli fa dell'arte, alla sua arte [2].

[1] « La comparaison historique des ètats consecutifs de l'humanitè constitue le principal artifice scientifique de la sociologie (Comte), e con riguardo speciale sulle manifestazioni dell'ingegno e dell'imaginazione, quello della filosofia dell'arte. « On the sets of conditions, inorganic and organic, characterizing the environnement, primarily depends the possibility of social evolution » (Spencer), e così nella evoluzione delle arti.

[2] Secondo la sua razza, egli ne ha conservate le facoltà fondamentali,

La natura egoistica dell' individuo rendendolo infelice, inutile, egli aspira ad essere redento nella comunanza degli uomini, perciò egli interviene a rappresentare più o meno completamente i sentimenti dell' epoca, le facoltà, le forme, la direzione del suo spirito, le proprietà dell' ambiente, le inclinazioni che vi regnano [1].

« L'arte, dice Wagner (*Kunst und Klima Ges. Schr.*, II. 255) è la manifestazione di vita più alta ed universale dell' uomo, che, dopo aver combattuto per soddisfare i proprii bisogni, si presenta alla natura nella gioia del trionfo: le sue opere d'arte chiudono i vuoti che essa aveva lasciati per l' attività libera dell' uomo; esse formano così la conclusione dell' armonia del suo fenomeno d' insieme, in cui ora l' uomo è racchiuso come il suo più alto completamento. Là dove la natura, nella sua abbondanza, era tutto noi non troviamo nè l' uomo libero, nè la vera arte; solo dove, come dicemmo, essa lasciò questi vuoti, dove essa per ciò diede posto allo sviluppo libero dell' uomo e della sua attività nascente dal bisogno, là nacque l' arte ».

Wagner ha teoricamente visto l' artista come ente collettivo, cioè appartenente ad una collettività, poi si è contraddetto in pratica e nella teoria stessa, quando egli considera l' uomo come individuo soltanto (*Kunst und Klima*), dimenticando che egli è parte, prodotto di un ambiente e vive in esso. In pratica egli vede l' uomo,

primordiali, e l' uomo della storia mostra sempre qualche carattere dovuto al fissarsi della famiglia del popolo al quale appartiene. Così nelle deduzioni sui caratteri delle arti, o sui differenti caratteri di un'arte stessa « non si dovrebbe trattare di un circolo ristretto di popoli, ma di tutti quanti, ognuno in un circolo indipendente, poscia degli stipiti naturali innumerevoli, come si pratica nella etnologia » (secondo la psicologia scientifica di Bastian).

[1] La philosophie positive subordonne au point de vue social la moral elle même (noi affermiamo lo stesso delle arti) en rapportant tout non pas à l'homme mais à l' humanitè. (Comte).

benchè in rapporto romantico colla pura umanità, pure come specialmente dotato; la sua arte perciò probabilmente non rimane definitiva, ma solo rivoluzionaria, perchè l'intelligenza individuale dell'artista non si mostra aderente a idee generali sull'arte tanto da poter formare una dottrina artistica comune, dalla quale dipendono per l'arte instituzioni stabili.

Ora, fra le grandi arti, è venuta, ultima in ragion di tempo, la musica a rappresentare anch'essa i sentimenti di un'epoca, le attitudini speciali di certi popoli, a soddisfare ai bisogni di una civiltà, a compiacere alle tendenze di anime nuove, e di essa i contemporanei han fatto l'arte del secolo per eccellenza. Inviti essa alla calma, alla gioia, alla tristezza, predisponga all'esaltazione fino al delirio nell'amore o nell'odio, egli è certo che la informano uno stile diverso, caratteri che un popolo preferisce ad altri, perchè compiacciono meglio alla specie delle sue emozioni naturali e gli comunicano maggior piacere. Gli è allora segno evidente che in quell'espressione musicale speciale vi hanno delle particolarità che caratterizzano la musica di un popolo, di una nazione. In Italia, un paese meridionale ha nei canti del popolo un colorito, un'espressione affatto diversa da quella che si nota nei medesimi canti tra il popolo di un paese settentrionale. Ciò che in quei canti risuona, impressiona così differentemente come la fonetica stessa dei dialetti, p. e. del calabrese e del piemontese. Se noi vogliamo apprendere qualche cosa sul nesso causale di questa maniera diversa d'intendere il piacere musicale, ci sarà pur forza di studiare questi diversi uomini e questi ambienti particolari, e vedere il perchè l'anima per commuoversi abbia bisogno di così differenti impressioni. L'Austria tedesca, la Stiria, la Carinzia, il Tirolo, l'Ungheria hanno nelle canzoni del po-

polo una fraseologia melodica totalmente diversa da quella della Boemia, della Sassonia, della Prussia, della Vestfalia, delle provincie del Reno. Nel settentrione della Francia e nel Belgio non si canta dal popolo come a Tolosa o a Marsiglia. La differenza è enorme se si passa in Ispagna. « In Iscozia, dice Beattie, la melodia propria dei paesi delle montagne e delle isole Ebridi è così differente da quella delle parti meridionali, come la lingua irlandese o ersa lo sono dalla lingua inglese o scozzese ».

Oltre a ciò questi uomini, affetti da una passione medesima, esprimono in una maniera differente il pensiero che vi corrisponde. Modificano, accentano, esagerano la voce, il suono, il gesto per rappresentare ai sensi ciò che essi vogliono esprimere. In questa operazione per sè già artistica, ma naturale sino a un certo limite, vi ha forse un' attività che supera l' altra, una esuberanza d' imagini negli uni, più attività di pensiero, più meditazione negli altri? La loro vita intima, il loro ambiente le loro azioni all' esterno, gli avvenimenti che li colsero, i sentimenti loro più profondi e reconditi, le attitudini, i costumi, le tendenze loro non ci direbbero nulla sulla questione della loro maniera d' esprimersi? Forse ce ne darebbero la chiave? Tutto ciò che vi ha di musicale, per essere spiegato nella sua vera efficacia, noi vedemmo essere di competenza non tanto della facoltà di udire, quanto di quella di udire musicalmente e di sentire, giacchè l' espressione è richiesta dall' arte. Ora, in questa espressione, ci venga essa dalla particolare modulazione della voce, dai caratteri fisonomici, dalla ritmica dei suoni, sia o no accompagnata dal gesto o da un gesto più o meno vivace, noi possiamo osservare, nel momento del suo fenomeno e limitandoci superficialmente ad esso, il sentimento generale

che la muove; ma quanto alle impressioni più o meno artistiche disuguali in differenti individui, in altri paesi, in mezzo a circostanze diverse, se noi vogliamo spiegare il perchè del loro modo diverso di manifestarsi, se vogliamo chiarirci la nozione di esse che sono un piacere, altro non ci resta che studiare la psicologia speciale degl' individui, come e in quale ambiente essi vivono, come esercitano la speculazione e la morale, come intendono la società; dobbiamo occuparci dello stato del loro spirito, dei loro costumi, studiare le attitudini del loro ingegno, la forza della loro imaginazione, la specie e le proprietà della loro arte nazionale, della loro poesia, l' assetto della loro lingua e la sua fonetica. [1]

Da qualche tempo, specialmente dopo le idee espresse dalla filosofia positiva di Comte e di Spencer, si tiene, nell' ordine delle speculazioni proprie delle scienze morali, il medesimo sistema come in quelle degli organismi. Nei tratti caratteristici delle idee sociali e religiose sono studiati i fenomeni dell' essere e del diventare in tutte le fasi del loro processo di sviluppo. La storia di un popolo, la sua provincia geografica,

[1] La musica italiana, nel 1500 e nel 1600, fiorisce nella più civile anzi nell' unicamente civile fra le contrade, e si può anche studiare riflettendola alla poesia, la cui perfezione, in Italia, è raggiunta duecento anni prima che nel rimanente d' Europa.

Nel « *Cortegiano* » Baldassarre Castiglione dice: « Oltre il divertimento e la pace delle cure che la musica dona a ciascuno, essa serve sovente a contentare le dame i cui teneri e delicati cuori sono bellamente penetrati dall' armonia e riempiti di dolcezze ». Secondo la teoria psicologica ed esperimentale, nella filosofia dell' arte, ogni paese, ogni razza d' uomini, ogni civiltà, ogni epoca va studiata nel suo sviluppo come procede l' etnologia. Avremo un caso, fra tanti, quando imprenderemo l' esame dei tratti caratteristici dell' ambiente germanico, come substrato della sua nuova arte nazionale, il dramma musicale moderno.

le epoche, i periodi, il grado di sviluppo delle facoltà intellettuali e dei costumi che specialmente gli appartengono, spiegano così il suo svolgersi morale, come la sua arte, la sua attività preferita o la predilezione data ad una specie di essa in un determinato momento del suo progresso o regresso storico. Si è così sviluppato, in sostanza, il concetto che per comprendere un' arte, come qualunque altra manifestazione ideale, bisogna studiare l'ambiente e gli uomini in mezzo ai quali essa è apparsa [1].

L' arte è influenzata dalla natura. L' uomo crea

[1] Comte dimostra la necessità di studi storici come fondamento di speculazione sociologica, e la filosofia dell' arte sente questo bisogno con riguardo speciale a' suoi prodotti. The human beings, on the laws of whose nature the facts of history depend, are not abstract or universal, but historical human beings. As society proceeds in its developpement its phaenomena, are determined, more and more not by the simple tendencies of universal human nature, but by the accumulated influence of past generations over the present (Mill). È sopra una ragione simile che la filosofia dell' arte ha tutto da fare per il suo edificio futuro.

Comte vuole che la scienza naturale formi il fondamento d' ogni filosofia anche per le scienze storiche: così all' antropologia (colla psicologia basata sulla fisiologia) si collega la sociologia. È nella società che l' uomo si manifesta. E alla sociologia si collega direttamente la filosofia dell'arte come prodotto dell' uomo in società, prodotto che della collettività porta i caratteri ed è fatto per essa o compiace ad essa. Ce n' est pas dans les possibilités, c' est dans l' homme même, qu' il faut étudier l' homme (de Brosses), per noi come ente collettivo e come individuo. Herbart cerca il processo di sviluppo del pensiero nella psicologia individuale; conseguentemente risulta fissata l' azione della intelligenza nel carattere socievole dell' uomo come nella psicologia sociale. — Lo studio dell' opera d' arte fatto su di essa come tale, non perviene a spiegarla. Per questo fine la filosofia dell' arte tiene la via esperimentale. Roger Bacone suggerisce di studiare la grammatica non teoreticamente, in essa, ma nella lingua e di imparare prima questa. Lo studio è posto così su fondamenti che riposano sopra dei fatti; ciò mette in una via sicura onde progredire nell' analisi.

l'arte, ma è la natura che prima gli detta le condizioni di questo effetto delle sue facoltà mentali e sensibili; se egli non avesse la coscienza di ciò, neppur l'arte potrebbe sorgere. La potenza dei Greci nell'arte, questa loro facoltà specialissima, risiede principalmente in una comprensione chiara, perfetta della natura. Equilibrando secondo essa l'imaginazione, lo spirito ed ogni sua forza nel limite di una visione ristretta sì, ma chiara, di cognizioni primitive, nelle condizioni di uomo nuovo alla civiltà, il Greco, fra le forti impressioni che dalla natura riceveva e il dominio che intendeva esercitare su di essa, seppe mantenersi in uno stato medio; egli potè con essa dilettarsi, aiutandosi coll'arte contro le sue deficienze; seppe giuocare colle forme varie del suo genio e della sua mente sottilissima ed essere ad un tempo statuario, poeta, tragico, filosofo, oratore, atleta, uomo dei pubblici negozii, seppe eccellere nell'arte, nella scienza, nello stato. La storia degli Elleni ci mostra l'uomo più completo ed equilibrato, e questo avvenne certamente dietro circostanze etnologiche inseparabili da un simile meraviglioso sviluppo. La disposizione naturale, nella scena della storia greca, ha tanto lavorato nell'imaginazione di quel popolo, l'influenza della diversità individuale di numerosi stipiti nazionali posti l'uno accanto all'altro, sui quali agiva una speciale struttura naturale del luogo di dimora, ha tanto fecondato, che le une proprietà fisiche e le altre etnologiche ci forniscono le cause sicure della specie di sviluppo culturale di quel popolo ed insieme ci spiegano ogni prodotto della civiltà ellenica. L'individualità, una parte in tutto questo insieme, si sviluppa secondo il segno caratteristico della moltitudine. La statuaria dei Greci riproduce la bella figura dell'uomo che essi sono riusciti a formare; la statua è il

premio della bellezza e della forza [1]. Qui, come dovunque, l'arte si attacca alla vita nazionale, e non è altrimenti che per questa spiegabile. La natura primitiva della pianta che l'ha prodotta e la struttura acquisita hanno preparata ed elaborata una simile efflorescenza [2].

Passato il delirio filosofico fomentato dall'idea mistica del medio evo, si vegga, in Italia, l'epicureismo, il grande e nobile paganesimo rinascente coi Medici a Firenze, la sua sensualità, lo spirito ed il buon gusto delle compagnie degli artisti, l'amabilità fina e folle d'una società di uomini d'ingegno d'ogni specie, riuniti per divertirsi e per gareggiare di invenzioni originali, simpatiche, agili d'imaginazione, di gaiezza, una società d'artisti pei quali l'ingegno vale nelle arti sino che dà piacere e rende gradevoli; si vegga come i Medici mantengono intorno a sè poeti, pittori, scultori, musici, sapienti, fanno rappresentare ne' loro palazzi scene di caccie, di amori mitologici: in pittura amano le nudità spigliate, franche, formose ed energiche, belle della loro libera bellezza, come nella poesia, domandano l'amabilità elegante e sincera. Si ricordino i baccanali e le voluttà folli di Alessandro VI, il buon gusto, l'ingegno e la cultura, la gaiezza, lo spirito fino e fantastico di Leone X, i divertimenti imaginosi, raffinati, tutto ateismo e sensualità, che hanno luogo tra ogni pompa ed ogni lusso nelle corti dei duchi di Ferrara e di Milano, si ha tanto da rendersi ragione delle nudità di Dello, del Pollaiolo di Filippo Lippi, della sensualità voluttuosa e pagana de' pittori e poeti, dello spirito, dell'imaginazione, della

[1] Un atleta vincitore una volta ha una statua, e tre volte ha una statua che ne riproduce anche il volto. Taine: *La sculpture en Grèce.*

[2] Un'arte che a tutte le sue opere imprime un carattere originale e comune, è un'opera nazionale (Taine).

giovialità, della vena inesauribile dei maestri. Gli artisti appariscono qui animati l'uno per l'altro, pieni di vena, del più buon umore fantastico e comico; sino nelle compagnie de' muratori vi hanno i costumi più gai, franchi ed amichevoli. Egli è la pienezza vera di un'imaginazione italiana, in cui l'uomo, giovane, agile di spirito, giuoca colle arti come l'antico greco. Si ha fondamento per ispiegarsi le rappresentazioni della « *Calandra* », de' « *Suppositi* » della « *Mandragola* » alla corte di Leone X e dei Medici e per trovare il motivo della poesia gaia, dell'umore inesauribilmente comico del Pulci, delle feste e scene a soggetti mitologici cogl' intermezzi di musica di Domenico Baccelli, coi pifferi, coll' organo e con le viole, i liuti, ed i concerti di voci; in una parola, si ha tanto da comprendere lo spirito, le tendenze, il carattere della pittura e della poesia cinquecentista.

V.

Nel momento in cui si ha da stabilire il piacere specifico del tedesco nella musica, è necessario, onde spiegarlo nel prodotto dell' arte, esaminarlo prima nella natura musicale germanica. L'opera d'arte non può isolarsi, tanto meno quando essa è opera d'arte nazionale, come il dramma musicale di Wagner[1]. L'opera appartiene, è vero, all'artista; ad essa, come alla totalità delle sue opere egli comunica le proprie qualità

[1] Beattie, Comte, Schelling, Stuart Mill, Spencer, ammettendo che un popolo a seconda della sua situazione nella provincia geografica e del suo stato spirituale abbia la propria arte, fanno corrispondere a questa un gruppo di opere. Si accordano quindi in ciò, che essa, come opera umano nel suo organismo morale, va studiata anche in rapporto cogli altri raganismi materiali.

caratteristiche, la sua fisonomia tipica, l'impronta del suo ingegno, il suo stile. Ma quest'uomo vive in comunanza con altri uomini, egli è parte di un ambiente. Così il suo prodotto appartiene alla publicità, al popolo. Milioni di uomini lavorano lentamente, inconsciamente alla produzione di uno stile, di un sistema di opere d'arte, anche d'una di esse. Questo popolo ha caratteri a sè, ha facoltà proprie persistenti o variabili secondo sono più o meno fondamentali; le une e le altre sono un nesso causale nelle sue idee o manifestazioni, come ne'suoi gusti [1].

L'opera è propria dell'artista come del publico e dell'epoca [2]. Le sventure o le gioie publiche sono le sventure o le gioie dell'artista. Se la sua opera, frutto della sintesi che l'ingegno speciale ha fatta nel percepire i tratti salienti degli oggetti che l'hanno colpito, ha da porsi in corrente di simpatia col publico, essa non deve rappresentargli altri sentimenti che i suoi, quelli del suo momento storico. Speculazione, morale religione, filosofia, di più tutte le impressioni dell'artista sono in rapporto coll'ambiente in cui egli vive. Se egli rappresenterà uomini o sentimenti diversi da quelli che regnano e in mezzo ai quali si trova, sarà solo, lasciato alle proprie forze e la forza di un uomo isolato è sempre piccola. [3] Egli non troverà la via trac-

[1] Ciò che Brandniss chiama la libertà nella posizione del pensiero è il principio a cui la critica deve uniformarsi.

[2] Ogni arte non può essere null'altro che la impronta fisionomica del carattere del tempo a cui appartiene (Hermann).

[3] Non vi ha forza più grande che quella comune degli uomini; non vi ha nulla di più degno d'amore che l'uomo nella comunità. Ma solo mediante la forza dell'amore noi raggiungiamo la vera libertà, giacchè non vi ha vera libertà, che quella comune a tutti gli uomini (Wagner, Kunst und Klima Ges. Schr. II. 265).

ciata per mettersi in accordo colle vibranti armonie vicine, colle simpatie del publico, nè materiale da comunicargli; le suggestioni di cui egli tentò riempire la sua opera d'arte, non essendo in armonia col colore del tempo, non arriveranno a toccare profondamente lo spirito publico che si trova a loro ribelle. Per comprendere l'artista gioverà dunque studiare, oltre gli uomini, anche i caratteri e i sentimenti generali dell'epoca nella quale egli produce [1].

Se ogni epoca ha le sue manifestazioni caratteristiche speciali, se essa idealizza [2] e vivifica il perfezionarsi della natura nell'opera d'arte [3], secondo speciali stati psichici, secondo proprietà determinate dalla provincia geografica e dalla razza, ed in un'arte preferita; se ogni artista, compiacendo al sentimento publico generale, idealizza in maniera differente i medesimi oggetti, gli è che col substrato di caratteri medesimi o differenti, agisce mediante una speculazione, una forza di rappresentazione e produzione sensibile propria, la quale. nel suo grado e nella sua forma di piacere, corrisponde allo stato dello spirito publico. L'arte o rappresenta l'uomo o gli compiace, ma, in ogni modo,

[1] L'esprit humain peut observer directement tous les phénomènes excepte les sien propres (Comte); così le idee sono da considerarsi nelle loro creazioni realizzate all'esteriore, e invero (corrispondenti al carattere sociale degli uomini) nel pensiero dei popoli. Wagner, nella propria speculazione, osserva sempre i fenomeni del suo stesso spirito, non in quanto essi agiscono all'esterno, realizzati come creazioni, ma come riflessi in se stesso, nelle sue proprie idee.

[2] L'ideale, come originante dal reale, si spiega da questo.

[3] Questo stimolo originario della destinazione umana, di idealizzare e vivificare il completarsi della natura, questo cammino che gli uomini seguono ciecamente è spiegato dalla filosofia, dalle belle arti, dalla religione, le quali dimostrano che gli uomini vanno per quella strada con gli occhi aperti, con gioia e nobiltà. (Hölderlin).

traduce la sua vita [1]. Il piacere musicale che si manifesta nella espressione sensibile di caratteri speciali idealizzati nelle forme sonore, non è che una porzione nel lavoro d'insieme, intimo, sordo ed impenetrabile degl'individui in armonia coi loro stati morali, colle manifestazioni, colle rappresentazioni, coi fenomeni esteriori della vita, colla impressione immancabile sulle differenti facoltà umane, colla fonetica della lingua, colle costruzioni della poesia. È di questo insieme che noi cercheremo i tratti caratteristici nell'uomo e nell'ambiente speciale in Germania. Ne risulterà fissata la specie degl'ingegni e fra essi sarà specialmente tenuto in vista quello potente ed originale che studiamo. La storia e la vita reale o intima o esteriore degl'individui c'interessa, la conoscenza del loro pensiero, nell'accordo o nella differenza, ci è indispensabile, dobbiamo rivedere la storia, l'origine, il germogliare delle loro idee e dei loro sentimenti sulle basi di una psicologia razionale e scientifica la quale, dallo studio generale degli uomini e delle azioni loro, converga le sue ricerche, le sue scoperte e conclusioni sull'artista e sull'opera d'arte presi singolarmente [2].

Si vuole da taluni opporre l'esistenza dell'opera d'arte assoluta, pensata e legata col carattere formale della classicità, col suo spirito, col sentimento suo che non muore. Ma l'opera d'arte assoluta, ammettendo

[1] Schopenhauer dice essere il mondo la nostra rappresentazione. Lichtenberg ammette non essere il mondo che si specchia in noi, ma il nostro mondo che si specchia nel mondo.

[2] Thorild dice la necessità di pensare in una maniera determinata, il fondamento d'ogni sapere. Wolff ammette che per la psicologia razionale i fatti delle osservazioni interne hanno da fornire la materia fuori della psicologia empirica. Secondo Biltinger la psicologia (invece della considerazione di se stesso) ha da introdurre il metodo delle scienze naturali.

per un momento che possa esservi, ciò che non ci pone nella discussione, non accetta nel suo fenomeno esclusivamente le forme tipiche, le qualità dei prodotti dell' arte passata. L' arte segue una legge di progresso comune a scienze, morale, religione, società [1]. Essa non s' immobilizza; se lo fa, intisichisce e muore; essa non è sterile mai, anche traversando le crisi peggiori. La realtà della vita è quella che offre ad essa, qualunque sia, i caratteri, e questa realtà è sempre distinta e progredente. Il lavoro dei secoli antecedenti ha diritto di essere studiato, onde capire l' attualità e le modificazioni del presente [2]. Ora, come ogni ordine di cose ideali o morali non è che sovrapposizione ad un ordine di cose reali nell' ambiente medesimo o in uno differente, così i caratteri di queste cose reali, secondo il loro grado, più o meno duraturi e perfetti, stabiliscono valori diversi nell' opera d' arte, variandone le proprietà caratteristiche dipendentemente da luogo e tempo. A questi l' opera non può non essere legata. I germi dell' opera d' arte ci vengono dalla vita e dalla natura. Ve ne sono di tali e così potenti, da comunicare, idealizzati, forza, durata infinita al lavoro d' arte che può avere le apparenze dell' assoluto. La musica drammatica, come la tragedia, può idealizzare nella maniera più completa questi caratteri. Come essi passino, si identifichino nell' opera d' arte musicale indipendente e pura è certo complicato e difficile a dimostrarsi, ma è facilmente comprensibile se, rapportandosi all' oggi,

[1] Hamilton dichiara non potersi pensare l' assoluto in nessuna cosa, e Rig che « dans l' état positif nous reconaissons l' impossibilité d' obtenir des notions absolues.

[2] La conaissance du passé levera le voile, qui nous cache l' avenir. (Condillac).

si pensa alla raffinatezza, alla mollezza e caducità delle moderne invenzioni musicali, così piene del carattere cromatico, in confronto della maggior forza e costanza di piacere della forma sonora che si muove e sviluppa sopra una base diatonica. Anche qui i due sistemi sembrerebbero dunque prestarsi più o meno alla rappresentazione sensibile di caratteri più o meno forti, significanti, durevoli.

È certamente incontestabile che ciò avviene osservando il fenomeno completo, non la sua maniera di prodursi, il suo grado di tenacitá, di resistenza una volta finito, non mentre si compie. Così anche i suoni, queste relazioni matematiche, hanno una corrispondenza, certo non nuova ma ben decisa, un rapporto fisso, positivo, scientifico colla natura, ciò che ad essi ed all'arte comunica non un apprezzamento, un'opinione, ma una legge. La dimostrazione, per essere matematica e logica, non cessa di essere relativa al momento storico, alla specie degli individui (quanto all'impressione) ed all'ambiente. Questa è la linea generale sulla quale, nel corso di questo studio, avrò occasione di sviluppare i miei concetti critici applicati al fenomeno del Wagnerismo ed alle sue causalità [1].

L'opera d'arte di Palestrina e di Händel, di Marcello e di Bach, di Beethoven e di Scarlatti è assoluta e monumentale nel senso che è in tutti i tempi umana ne' caratteri più energici, più nobili, estesi, rudimentalmente significanti. Si potrà dire ancora che, in fatto dei piaceri procurati dall'arte, essi difficilmente si lasciano giudicare. L'autorità del proprio giudizio, la

[1] Anche le combinazioni e modificazioni specifiche differenti nel materiale delle arti, impediscono il carattere monumentale assoluto delle medesime.

maniera di sentire personale si risolvono presto nella pura pedanteria. Certo, rimpetto al gusto critico insaziabilmente fecondo di pensieri artistici e di ragionamento, si deve addivenire ad un godimento reale, e se questo, nella forma sonora, non è possibile che mediante l'espressione ed il sentimento, il piacere che l'arte procura e l'ufficio critico sono due cose che non vanno confuse. Non è il sentimento che genera il giudizio, ma l'abitudine e il gusto di questo potrà fare qualche cosa perchè quello sia più corretto e più sano.

Era codesta una significante qualità in Wagner. L'artista parrebbe in lui in contraddizione col critico sottilissimo e profondo conoscitore dell'opera sua, quando egli ammette guadagnarsi le condizioni del fenomeno sensibile e completo dell'opera d'arte dalla vita reale [1], e non fu invece che un profondo disgusto di tutti i suoi rapporti intimamente riflessi nell'arte, che lo fecero trovare un tipo d'arte nuovamente pensata [2]. Tuttavia lo studio dell'uomo tedesco e dell'ambiente ci dirà, in realtà, che nella maniera di agire dell'uomo e dell'artista non vi ha che una contraddizione apparente, giacchè egli, parte del suo popolo, fenomeno della sua epoca, non fece che rappresentare i sentimenti più profondi, originali, primordiali e schietti di questo popolo mediante un'arte che ne è in alto grado suscettibile; egli riprodusse la sintesi più completa del suo tradizionale temperamento poetico e mistico, non gli ridisse e soddisfece che i suoi desiderii, rappresentandogli nell'arte i suoi istinti legittimi, le sue attitudini e tendenze, la sua vera psicologia risorta col

[1] Mittheilung an m. Fr. Ges. Schr. IV. 293.

[2] Da cui forse l'osservazione di Baudelaire, che l'artista nulla può trovare di nuovo se non è disgustato di tutto ciò che lo circonda.

rinascimento politico e letterario, col rinnovarsi della società e che, nel dramma, non si era neppure completamente manifestata, e quando aveva tentato di farlo, altre grandi opere di altri popoli l'avevano abbattuta, soffocata quasi, ma non uccisa. Il disgusto che Wagner sentì del suo mondo fu più nel trovare nella società del 1840 le condizioni negative per ricevere e gustare l'arte che egli sentiva già per lui del tutto rinascere. Dell'arte si può dire ciò che Réville dice della religione. « È la determinazione della vita umana, di un bene che unisce lo spirito umano allo spirito misterioso di cui esso riconosce il dominio sul mondo e su di lui. È la felicità colla quale ama di sentirsi unito. »

Abbiamo noi ancora arte, abbiamo questo bene? Ogni rettorico, ogni amante della frase, della illusione delle parole, si fa una simile domanda e non vede l'arte passare a traverso le colture storiche differenti, modificando i suoi caratteri ed operando sempre come la natura stessa, determinata nelle sue riforme da necessità causali, da reazioni potenti, non agendo mai per arbitrio; questo egli non considera ad onta che tutto si vegga modificarsi sotto i nostri stessi occhi, lingua scienza, religione, e l'arte, corrispondendo alla modificazione e al processo degli altri fenomeni, si faccia più meditativa, colta, raffinata, pensata nelle sue manifestazioni e nelle sue sensibilità, ma anche più intimamente profonda, filosofica, imaginosa. Avvenimenti hanno periodicamente mutata la condizione degli uomini ed il corso delle loro idee. Il nuovo stato di cose ha più o meno durato e l'arte, come ne accompagnò il sorgere, così ne segue il tramonto. Quello p. e. del 1500 fu di così breve durata come l'arte del rinascimento. Prima di giungervi la traversata degli spiriti umani pare non si debba compiere mai; anche le arti tardano, in ispecie

la pittura e la musica, ad entrare nel loro processo di sviluppo. Le idee, gli animi umani si trasformano e le arti anch'esse. Il rinnovamento è talora lento e parziale, come in Germania, dopo la Riforma, o rapido, come dal 1780 al 1820 all'epoca del romanticismo; alle tendenze degli spiriti così individuali come collettivi, alla psicologia degli uomini, all'assetto della società fa eco una nuova corrente letteraria. Goethe e Schiller la preparano negativamente; abbandonata da questi, essa riceve come suoi rappresentanti principali Tieck, Novalis, Hoffmann, Wackenroder, Kleist, Heine la sferza e la abbatte; essa muore collo scomparire di certi sentimenti negli uomini e lascia la influenza sua nella corrente romantica musicale già fissata con Beethoven, Schumann, Wagner. Così il rinnovamento fu parziale in Francia quando alla società colta, aristocratica del XVII secolo che vi porta l'istituzione della monarchia, segue l'efflorescenza della lingua, della filosofia, del teatro; in Italia, al secolo XVI, cui s'accompagna il rinascimento della pittura, della poesia, del teatro, la nuova musica, e, cento anni dopo, il melodramma; al secolo XVIII, in cui poesia, musica, melodramma, corrispondendo al nuovo spirito, si trasformano; e al secolo XIX, in cui, nel periodo del risorgimento politico italiano, l'arte si modifica ancora e l'arte nazionale dell'opera in musica è in tutto il suo fiorire sano ed energico. È parziale nella Spagna, nel secolo XVI e nel XVII, l'epoca in cui vi fioriscono la poesia, la pittura, il teatro, quando la nazione è governata dalla potente Inquisizione e guerreggia in Germania ed in America, forte, ricca di armi, di flotte, di danaro e di gloria. Oppure il rinnovamento è universale, come nel medio evo, dal secolo XI al XV, in cui il tipo dell'arte gotica fiorente, concentra e rispecchia una condizione

speciale delle menti e degli animi; oppure dopo il 1789, che ha in sè determinata la corrente spirituale in cui si mettono gli ingegni, qualunque sia la specie della loro speculazione, la scienza o l'arte che essi, secondo la loro natura, sono atti a perseguire.

Che il medio evo non conobbe musica come arte, nel senso alto che noi vi annettiamo, sta nella lotta della religione nascente col paganesimo che delle arti racchiude la forma sublime, i modelli, il segreto disperso. Sta in tutta una realtà di dolore e di pene, di ferocia e di guerre che l'uomo spaventa e schiaccia. Anime infelici, abbattute dal terrore e dal male sparso da per tutto, a più riprese, dai barbari, e che scoraggiate, nell'abbandono della rovina, disperando del mondo, nero abisso di malvagità, si eccitano e si riposano nella pace che offre la contemplazione di Dio, rinunciano ai beni terreni che donano alla Chiesa, non hanno più entusiasmi, dolcezze, sovreccitazioni, effusioni estatiche che nella religione e cercano la cattedrale ed il chiostro. La filosofia, nella speculazione del senso mistico e teologico, diventa un delirio. La poesia, occupata nella esagerazione enorme di un amore mistico, non umano, soprannaturale che nella donna abbatte ogni sensualità per circondarla di una estatica adorazione ideale. Filosofi che, come Boezio, non avendo a base nessun fatto dell'arte, se non il canto di Gregorio e di Ambrogio, avanzo poverissimo de' modi greci, imaginano l'arte come speculazione scientifica, matematica o metafisica, su pochi concetti pitagorici, e la ritengono chi una parte della teologia, come Roger Bacone, chi matematica, come Oddo, Guido d'Arezzo, Marchetto da Padova, chi la confonde coll'astronomia con Notker, o coll'acrobatismo vocale imitante ogni specie di realtà colle grottesche imprese musicali de' maestri fiammin-

ghi. L'architettura gigantesca, paradossale, nutrita dal sentimento di un'aspirazione intensa e di una espressione raffinata; un mondo ascetico che, fra le aberrazioni più strane, le più barocche ed ironiche invenzioni dell'arte musicale fiamminga ed italiana e della canzone trovadorica scolastica della decadenza, giacchè a Bernardo di Ventadour e a Bertrando di Born non eran seguite che menti sempre più fiacche, eccezione fatta di qualche *minnesinger*, raggiunge nell'arte la sua più vera ed alta espressione del sentimento religioso con Palestrina.

Manca il senso della mondanità, del piacere, della libertà come del sentimento pagano della vita, del libero svolgersi delle sue funzioni, de'suoi interessi, delle sue vicende reali, de'rapporti fra gl'individui e la società, delle sue passioni multiformi. Il feudalesimo ha abbattuto l'uomo, l'unghia alla gola, i ginocchi sui fianchi, e l'ha lasciato alla sua ruina; la Chiesa combatte ogni espressione sensuale nell'arte che ha da servire a' suoi riti, in Italia c'è cultura, civiltà, manca tuttavia il terreno atto allo accreditarsi di un'arte tutta senso e fantasia, manca la imaginazione libera e fervida, il sentimento sollevante della vita in tutte le sue espansioni franche e naturali, terreno e sentimento al fiorire delle arti indispensabili; manca la sensibilità fina, provocante la raffinata concezione di un'arte, la musica, che, sola, sente decantate dalla civiltà antica le sue meraviglie, e compagna della lingua, estende la sua efficacia sui sensi, conferisce nuova vita melodica alle armonie della favella, fatta per essa più sensibile, più voluttuosamente delicata, squisita, nobile, più acuta e perfetta nella sua espressione come, la lingua, nel determinare la musica, ha serbato per essa un mondo di rivelazioni potenti, nuove, superiori. In ciò consi-

steva infatti il concetto della classicità greca nella tragedia; ciò intuisce, medita il 1500 e il 1600 traduce in fatto dell'arte.

L'arte musicale vera e grande sarebbe valsa, nel medio evo, (e vale così oggidì per gli oppositori della nuova scuola del dramma musicale) come una superstizione pericolosa, un'utopia, un sacrilegio. Oggi quest'arte nuova, la musica, è passata a traverso l'entusiasmo giovanile del 1600 e la genialità cosciente e facile del 1700, ed ha coperto il concetto della eccitazione del sentimento in cui la pittura decadente ha trasformata la sua azione; essa ha preso il posto di quella colla coscienza della sua competenza e del suo vigore, si è allargata e modificata per necessità, perchè nelle forme tradizionali, passate e logore, non rappresentando la nostra vita sensibile, sarebbe mancata ad essa ogni efficacia ed interesse; per mancanza di atmosfera e di sangue odierno sarebbe perita; restando assoluta, conservatrice, avrebbe vissuto una vita convenzionale, infiacchita, o sarebbe stata impiegata allo scopo non di raggiungere una espressione sensibile umana, non di guadagnare una scienza estesa, ma un potere frivolo di virtuosità, come in fondo al secolo XVIII e in principio del XIX in Italia; o sarebbe passata come un trastullo sentimentale, infantile e vano, come un allettamento di sala e di società, favorendo le passionabilità romantiche di amori e sorrisi, o le raffinatezze della vita vagabonda ed oziosa.

Essa ha avuto fasi in cui passava sotto forme scientifiche: in questo senso rischia meno di perdersi, anzi non si perde: ma o sotto le une o le altre, essa continuerà e progredirà come lo spirito umano che è eterno. E per spiegare l'arte, come tutti i suoi tipi, i suoi prodotti, le sue forme, è questo spirito che da prima

bisogna studiare in senso genetico, nella sua essenza, nelle sue modificazioni, direzioni, manifestazioni multiformi nel mondo, non in un circolo ristretto della sua storia, non in piccolo circolo di popoli culturali, ma nella connessione di molte specie, con rapporto costante allo sviluppo dell'intelligenza umana, in tutti gli stipiti delle razze come nell'etnologia, onde, nel pensiero dei popoli, pervenire alla comprensione di quanto vi ha di intelligibile.

Le idee, in certe epoche o fasi storiche, prenderanno una direzione propria, diversa dalla preesistente; differente sarà la morale; i costumi, corrispondendovi, muteranno. Allora nuove forme d'arte sostituiranno altre, e forse un'arte meglio di un'altra riassumerà la vita creandosi una forma tipica. Oggi, nel movimento convulso dello spirito umano, irritato e fremente, si mostra il carattere della tensione più febbrile in ogni attività della vita, in ogni speculazione materiale e morale; l'uomo è arso dalla sete della conoscenza illimitata, provata e sicura, del dominio d'ogni verità mediante la ragione spinta arditamente in ogni campo, in ogni speculazione, per quanto estesa, complicata e profonda; egli vuol tenere in pugno questa verità assoluta che lo eccita, lo appassiona e lo tormenta inesauribilmente. La sete del sapere gli è inestinguibile, egli si rinforza, si migliora, migliora tutte le sue risorse, le analizza, le studia, le giudica in vista del vantaggio immenso che ne ridonda per lo sviluppo del progresso, del benessere, della vita. Ogni applicazione pratica delle scienze per ogni negozio della vita, e specialmente delle meccaniche sulle industrie, è attesa ansiosamente, invidiata, apre nuove viste e nuove risorse per lo sviluppo degli individui e della società, per la loro felicità studiata, raffinata, completa. Così

l'ingegno dell' uomo moderno è avaro, ambizioso, faticato troppo, al di là delle sue forze possibili, affollato, sforzato. La stessa verità superiore egli sottopone alla forza del suo spirito penetrante: la speculazione delle scienze positive si accresce enormemente e invade ogni forma, ogni campo del sapere; il movimento generale nuovo, in cui la sovrana potenza dell'uomo incomparabilmente si afferma, non tocca, come altra volta, parzialmente gli spiriti e le nazioni migliorate da' governi, avvicinate dalle facili comunicazioni e dallo scambio de' commerci, ma universalmente si spande su tutta la rotondità della terra, e vi comunica un carattere medesimo e generale. È l' industria, l'azione materiale e morale delle masse nel senso della ragione, della forza, della pace della società. L'uomo si è indubbiamente posto in una via di miglioramento individuale ed universale, cui lo stimolano la sua intelligenza, il suo genio, l' aiuto che porge al suo simile, l' eguaglianza delle classi davanti alla libertà della parola, del giudizio, alle aspirazioni comuni, alla possibilità di conseguire la meta.

Per simile esame è spiegato il variare degli stili, il carattere delle idee, delle scuole come quello dell' opera d' arte. « Se lo stile individuale è l' uomo, lo stile universale e publico è la nazione. Lo spirito popolare dominante si esprime nella lingua dominante ». (Wolzogen). Perchè non potremo noi aggiungere « nell' arte, nella musica dominante » ? « Lo stile mostra la disposizione formale di tutti i pensieri di un uomo, la quale deve sempre rimanere uguale a sè, checchè e sopra qualunque cosa egli possa pensare. Vi ha la pasta dalla quale egli forma tutte le sue figure » *(Schopenhauer « Ueber Schriftstellerei und Styl » — Parerga und Paralipomena, Vol. II)*. Bernardo Förster alla domanda

che cosa è uno stile nazionale, risponde: « Uno stile nazionale tedesco del nostro tempo sarebbe la somma di tutte quelle forme di espressione che sono per noi le più adatte per tutte le commozioni della nostra vita spirituale »

Un musicista è capace nell'arte sua, ha ingegno per essa quando egli fa musica con efficacia. Noi lo vediamo da prima patire le influenze, le impressioni esteriori, poi concentrare la sua osservazione su di se stesso e sulle attività del mondo intimo, e rivelare colla musica vera e sublime, secondo Wagner, l'essenza delle cose. La prima fase non dà creazione originale: non può occultarla nè anche, come conseguenza delle impressioni ricevute dai maestri del tempo; la seconda è il momento in cui l'artista raggiunge il suo pieno sviluppo, è la individualità che s'imprime senza ostacoli, libera e cosciente sul prodotto. Ciò avviene di ogni genio vero. Noi vediamo Spontini e Wagner il meno eccitati dalla musica istrumentale e sacra, ma anzi sopra tutto e fortemente dalla musica teatrale. Composizioni per il pianoforte non li interessano; nessuno di loro considera la virtuosità tecnica speciale, qualunque essa sia, come fine artistico. Spontini non giura che su Gluck; Wagner per essere qualche cosa, non vede che l'opera di Weber; lo studio de' tragici greci ch' egli impara a conoscere sin da giovanetto, fortifica le sue impressioni già rivolte sopra un ideale nuovo dell' opera; solo più tardi l' impressione prodottagli dalla musica di Beethoven segna un carattere indelebile in tutta l'arte sua avvenire. Beethoven, ne' suoi primi anni, riceve pochissime impressioni dalla musica teatrale, ma ne ha delle costanti e vicine, come Rossini, dalla musica sacra. Tuttavia siccome, per essere qualche cosa, deve fare il suonatore di pianoforte, si

rende anzitutto famigliare molta musica pianistica del suo tempo, come Rossini, costretto, per aprirsi una via, a comporre farse in musica si rende famigliari Cimarosa, Generali, Mozart del quale si dichiara figlio. Rossini, Spontini, Wagner rimasero compositori dell'opera e Beethoven restò quello della suonata per pianoforte che perfezionò, nella sinfonia, a un punto, secondo Wagner, insuperabile. Ma ciò che ognuno di essi operò in campi diversi, portò sempre l'impronta delle forme predilette, i caratteri e gl'istinti primitivi. Victor Wilder ha sufficientemente dimostrato, in forma di cronologia delle sue opere, lo svilupparsi lento del genio di Beethoven che medita, abbozza, lavora, rivede, distrugge, rinnova. Chi non è artista di musica, non sa delle note musicali, dei loro rapporti e delle loro combinazioni non può che difficilmente comprendere codesto. Ma tutto ciò che Beethoven nelle sue forme istrumentali compose, tenne sempre fisso nella forma fondamentale della suonata come egli l'aveva trovata in Haydn. Egli non potè pensare una forma musicale che istrumentalmente e vi fece consistere tutto il mondo dei suoni e quanto per essi si può dire. I suoi tentativi nel campo dell'opera e della musica sacra non soddisfecero nè lui nè chi li ascoltò.

Lo stesso può dirsi di Wagner invertendo i termini. La potenza della concezione drammatica costituiva l'essenza e la vita del suo pensiero e del suo genio. Le stesse sue composizioni istrumentali sono liberi quadri musicali drammatici non sempre riesciti; ciò che, esagerando Berlioz, ritentò il poema sinfonico di Listz, restando geniale il modello e la copia mediocre.

Con Mozart le basi dell'opera tedesca erano, nel principio nel nostro secolo, gittate; il suo sviluppo non doveva tardar molto: Weber, Marschner stavano per

emanciparla dalla influenza italiana: essa aveva azzardato uno spirito a sè, una direzione, una forma propria, benchè, per la efficacia sul pubblico, non potesse competere coll' opera italiana e francese dominanti. Ma tali non potevano essere i musicisti del rinnovamento completo dell' opera musicale tedesca. Non lo potevano essere per tre ragioni. Essa non corrispondeva nè liberamente, nè interamente alle proprietà dello spirito germanico. La cultura di spirito dell' artista geniale era insufficiente, egli era inconscio della idealità della sua arte, delle sue vicende, delle sue direzioni; si sforzava, impreparato, di modificarsi secondo una superiore cultura storica circostante trasformata, che egli sentiva, ma di cui non poteva dividere che in guisa subordinata le manifestazioni e l' ascendente. La stessa opera d' arte non traduceva la impronta sensibile del carattere del tempo e dell' ambiente.

Dalla sua stessa insufficienza l' artista era mosso a non tener conto, nell' opera, che della sua parte tecnica come l' unica autorizzata e rispettabile. La forma dell' opera dipendeva dalla legalità della forma musicale; questa non cedeva i suoi diritti e il dramma zoppicando, inceppata e inconcludente l' azione, male si reggeva e non emancipava nè sè, nè la musica. La sua stessa esistenza, più che altro, era un pretesto eccitante l' operosità del musicista. Questi dopo averlo maltrattato e schernito, lo cacciava, detestando che esso, il povero dramma, avanzasse il suo diritto nell' opera e vi pretendesse una parte di rispettabilità decisa. Come per reazione succede sempre, esso, da ultimo che era, finì per riuscire il primo e, dopo aver negato il suo diritto, si concluse per considerarlo come esistente prima e al di sopra della musica,

D' altra parte, quelli che, secondo le loro dot-

trine, ammettevano nell'opera certa importanza per il dramma, ammiravano, in realtà, opere sprovviste di qualunque slancio drammatico e che non rappresentavano certamente nè le loro idee, nè i loro gusti; e quelli che, nelle critiche o ne' libri di filosofia dell'arte, gli tolsero assai della sua considerazione, furono poi coloro che, giudicando di un'opera, ne afferrarono il libro del testo, puro componente, e vi si gittarono addosso accaniti, avidi della osservazione, quando contrastandone la efficacia drammatica o il valore poetico, quando per farne la colpa della insufficienza della musica o dell'effetto complessivo, quando ancora deplorando che il suo valore drammatico o letterario non avesse provocato un valore corrispondente nella creazione musicale. E furono essi che cominciarono a parlare di situazioni drammatiche efficacissime fatte di versi sbagliati e di parole illetterate; e ci tennero anzi, ammettendo, per l'opera, superiore il vantaggio di una buona situazione del dramma, e fecero un mondo di osservazioni su per i giornali, le riviste, i libri; concetti che vennero giustamente a dire, con tutta la pretensione innocente di chi li aveva appresi, in quali termini si poneva e ostinatamente si mantiene la confusa questione. Legalità della forma dell'opera e legalità della forma musicale erano considerate come una sola e medesima cosa. Pergolese, Paisiello, Cimarosa, Rossini l'avevano fondata per tutti i tempi. Mozart, Gluck, Weber, rivedendone l'impiego, l'avevano, con qualche riforma, accettata. I Tedeschi che difettavano di opera propria nazionale, ebbero l'idea di un compromesso cogl'Italiani e coi Francesi. L'opera di questi, sino a tutta la prima metà del secolo XIX, faceva in Germania tanta fortuna, che il publico tedesco, ammirandola, si dava per essa ad un entusiasmo sincero e

riempiva i teatri, mentre i musicisti tedeschi, sprovvisti del suo segreto, la temevano non potendola che imitare assai male. Da quel compromesso non si staccava totalmente l' ultima forma della grande opera di Weber e di Marschner ed aveva poi provocato un numero significante di opere inferiori, mediocri, in cui Auber e Rossini furono splendidi elargitori, Bellini, Spontini, Halévy generosi, Boieldieu, Hérold, Adam, Donizetti avevano largamente donato.

Gl' Italiani, che tutto avevano dirozzato nel campo musicale, dopo aver prestato Palestrina, Scarlatti, Vivaldi, Tartini, Corelli, ora davano a spogliare Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti.

Ma anche in Germania il carattere all' opera proveniva da una stessa tendenza mal procurata e falsa. Era impiegata a divertire piacevolmente il publico.

Non era più Monteverde, il chiaroveggente musicista italiano che, mediante la connessione più intima fra il canto e l' orchestra, voleva resi sensibili nell' opera i caratteri drammatici con una distinzione corrispondente a famiglie d' istrumenti speciali. Non era più Palestrina che raccoglieva il popolo nella chiesa, edificandolo al sentimento della religione con l' austerità, la sacra ampiezza e il virile portamento de' suoi mottetti e delle sue messe. Non era più Händel, maestro a tutti, nè Gluck i quali studiando gl' Italiani, rinnovata l' opera per la parte drammatica nella verità e nella esattezza dell' espressione della parola e del momento tragico, avevano preparata per il genio di Mozart la più importante ed universale riforma, quella che eleva l' arte musicale, nell' opera, altrettanto sopra Gluck, quanto questo aveva elevato l' espressione drammatica sopra Piccinni [1]. Nè era il felice ed originale Rossini,

[1] Hanslick — Die Moderne Oper.

dal voluttuoso canto geniale, che invitava, ridente, alla commedia in musica, raro prodotto di personalità artistica; non Bach che dall' organo teneva al corale il popolo dallo spirito profondamente meditativo, nella chiesa fredda e nuda o invitava il conoscitore iniziato ad una scommessa sopra un contrappunto magistrale. Tutt' all' opposto, era il musicista che con uno sforzo immane, negava sè e la sua natura d' artista per la jattanza imprudente e la caparbia tenacità con cui faceva o rifaceva spesso della musica piena di arte, fina e forte, talora geniale, per innestarla, con lo sforzo, e combinarla in un' opera complessivamente inefficace e cattiva.

L' opera italiana, un fiore profumato, era di moda specialmente in virtù di Rossini; e i forestieri cercavano e volevano titoli italiani, scena in Italia, una falsa Italia, non piena di luce, di sole, di vivacità, ma un' Italia circonfusa di un pallore sentimentale, romantico, che Bellini trasfigurava e Reissiger e Lachner andavano cesellando nelle loro inefficaci melodie d'opera. Balbettavano i mediocri l' opera italiana su libretti di fattura francese. Ed avevano un bel fidarsi e predicare sulle parole di Mozart, sulle sue opere, rigiurare sulle sue opinioni quanto al litigio per il predominio della musica nel melodramma. Di Mozart era d'uopo il genio ed il gran lavoro ed essi per ciò stavano male in arnese. A far la musica avevano imparato, ma essi non l' impiegavano nell' opera che artificialmente, senza gusto, nè effetto. Weber e Marschner con qualche opera eccellente, Lortzing con qualcuno de' suoi gentili *Singspiel*, hanno potuto soli salvarsi.

Un vero artista, col genio del dramma e della musica insieme, conscio delle male vicende dell' opera e della sua condizione inerente e pessima di cose perso-

nalmente esperimentate e per mestiere subite, dotato di una fine penetrazione, di un alto sentimento dell'arte, di una gran forza di concezione, risoluto a ribellarsi, a resistere ed a combattere per una santa causa patria ed universale, rassegnato a sacrificarsi ed a soffrire, doveva ridonare all'antica idea della tragedia il corpo giovane, sano, fiorente, forte del nuovo dramma musicale, nella più grande ed efficace vitalità delle arti alleate e rappresentare, mediante una vera e profonda speculazione del mondo, ciò che vi ha di più puramente ed universalmente umano. Accanto al musicista ed al poeta stava il pensatore, il filosofo nella coincidenza di un'attività imaginosa, sensitiva, spirituale; una verità doveva comunicarsi mediante una rappresentazione sensibile così imponente e vasta, piena di tanta animazione e di forza da dominare profondamente lo spirito del popolo che, avvinto, la desiderava e cui essa già accennava la sua presenza. L'arte non doveva più, come prima, adattarsi all'individuo; essa si rivolgeva al sentimento della moltitudine ed era arte nazionale.

L'artista ed il popolo tedesco erano altamente dotati per ciò.

Per quanto altrimenti si possa pensare, con la poesia o la mente superficiale, sullo spirito della musica, noi l'ammettiamo, come arte, in ispecie come musica drammatica, in relazione diretta colla vita e colla natura.

Dal suono, sensibile proprio dell'udito, si comunica all'orecchio il piacere musicale, come dal colore il piacere all'occhio. Ogni sensibile proprio si dirige alla facoltà corrispondente. Sensibili comuni sono, secondo Bossuet, l'estensione e la figura. Ma il piacere che ci viene dal suono ed è dato nell'allucinazione in cui vive l'udito e in cui può vivere il sentimento, rappresenta creazioni proprie, attività intime con proiezioni all'este-

riore. Noi, per l'esperienza acquisita, nello stato normale separiamo quelle allucinazioni dalle comprensioni reali o possiamo caratterizzarle secondo queste come semplici rimembranze. Benchè ciò che deve sentirsi non sia, secondo Lichtenberg, che modificazione del nostro io, nelle affezioni dei sensi è necessario distinguere queste modificazioni; ma queste, secondo le loro causalità, sono da riportarsi all'esteriore. Questo ci dice che noi, oltre all'indagare la natura del sentimento intimo, per giungere all'opera d'arte, come altrove si disse, e la forza della immaginazione che muove la forma sonora e crea l'allucinazione dell'udito, ci occuperemo del carattere di quelle proiezioni all'esteriore. E mentre noi abbiamo distinto prima una forma di piacere, considereremo ora tutte le sue forme avvicinate ed aggruppate nelle loro analogie evidenti. Oltre a ciò, questi piaceri hanno causalità proprie, sentimenti che li predispongono e li muovono, una vita esteriore ed una intima che li provoca, li aumenta, li modifica. Questo aggruppamento, questo nesso di causalità e di caratteri noi studieremo non più astrattamente, ma nel caso reale, nell'ambiente e nell'uomo speciale, nella loro essenza, nelle loro proprietà fondamentali prima, poscia nelle modificazioni intime, negli stati d'allucinazione che il piacere apporta, nella sua capacità ed intensita di colpire i sensi e nella illusione loro con evidenza immediata, più o meno occupando il giudizio dell'intelligenza. Noi passiamo ad esaminare tutte queste funzioni nella loro attività reale e concreta, nella loro forma specifica d'espressione e nel possesso d'uomini speciali. Nè l'esame può, secondo il nostro fine, limitarsi quì, ma deve convergere i risultati sull'artista e sull'opera d'arte particolare. Questo io dissi per giustificare se, anche per la musica e le sue varie appli-

cazioni manifeste, io rifletto l'arte alla vita e al carattere del tempo impresso, come quello dell'uomo, nelle sue forme sensibili.

VI.

Lo straniero che per la prima volta visita la Germania, se per qualche tempo vi dimora e viene in contatto con gli uomini e colla società, è colpito da una qualità sopra molte emergente e che subito salta agli occhi: [1] la famigliarità, il carattere intimo del trattare;

[1] « Qualcuno è forse disceso in una miniera, in una cava sotterranea nella quale si fece guidare da un uomo con una fiaccola, per poi guardarsi attorno là dentro all'incerto chiarore della luce. Io vorrei invitare il lettore ad una passeggiata simile se egli si vuole affidare alla mia guida ed alla mia fiaccola. La cava nella quale noi vogliamo discendere, è il « *Gemüth* » tedesco, un pozzo così profondo ed oscuro, così singolare come appena può esservene un altro.

Ciò che il tedesco intende col « *Gemüth* » non si puó rendere direttamente in nessun'altra lingua. Il « *Gemüth* » è il dominio dei Tedeschi, è il focolare intimo, il crogiolo intimo. Colle parole famose nel « *Wanderers Sturmlied* »:

Innre Wärme,
Seelenwärme,
Mittelpunkt!
Glüh entgegen
Phöb - Apollen,
Kalt wird sonst
Sein Fürstenblick
Ueber Dich vorübergleiten.

con queste parole Goethe ha descritto il « *Gemüth* » e il suo significato per la vita del poeta. In colui che possiede il « *Gemüth*, » tutto prende la direzione verso l'intimo; il « *Gemüth* » è la forza centripeta della vita spirituale. L'intimità diventa una lettera di nobiltà per chi tiene il « *Gemüth* » per la più alta cosa nella vita umana ». (G. Brandes —. Die romantische Schule in Deutschland 229 - 230). L'intimità della disposizione dell'anima, quanto è pieno di essa, la sua forza, l'ispirazione e simili proprietà sono « *Gemüth* ».

è una disposizione naturale, una delicatezza, una gentilezza mite e sincera dell' animo loro che essi chiamano con una parola intraducibile « *Gemüth* », « *Gemüthlichkeit* ». Essa si manifesta subito nella ospitalità premurosa, sentita semplicemente e da vero, cordiale che offrono al forestiere. È equilibrio morale? È riflessione sulle leggi o sulle consuetudini buone della natura umana, della società? Col sentimento fiero e il rispetto di sè e del dovere, col bisogno limitato di soddisfare le curiosità e i modi affinati del vivere, col naturale calmo e riflessivo che li porta verso il lato pratico delle cose, hanno sparsa nella vita una felicità che i popoli latini più difficilmente raggiungono. Anzi tutto in Germania, la tensione fra individuo e individuo è, in generale, minore, più sviluppato è il sentimento dell' accordo e dell' azione in massa. Pullulano le società di ogni specie, con tutti gli obbiettivi immaginabili o pratici o speculativi o puramente piacevoli nel senso della vita animata e gaia, o di armonizzarvi il meglio che si possa il disbrigo doveroso delle mansioni proprie colla buona compagnia e coll' ascendente della comunità e del buon esempio. In un ambiente così fatto le facoltà degli uomini si promuovono, si sviluppano meglio. Essi sono concordi ed hanno per massima nella vita di agire in corpo, col fine del benessere nella pace, senza oppressione, col carattere tutto germanico del vivere e lasciar vivere.

Stanno volentieri insieme e nulla giova così allo spirito, al morale, alla pratica nella vita come questa comunanza degli uomini. Essa li rende più riflessivi, più capaci; nell' accomunarsi delle idee, queste, disciplinando gli uomini, li fanno più uniti, più forti, più utili.

Il loro temperamento, la calma, la ragione che stimola il lavoro e lo volge al fine, offre loro un potente

aiuto. E v'appartiene soggezione, non smania nè del brillare, nè della parola intemperante, ma, nel caso, contraddizione ragionevole, moderata; non tanto agiscono pel sentimento della ribellione, quanto amano un'azione persistente, determinata, energica. Rispettano l'autorità che appoggiano ne' suoi rappresentanti anche subalterni, ma la vogliono giusta; più di un progetto di riforme, le quali, anche se meditate e protette in alto, il popolo non aggradiva come contrarie agl'interessi generali, fu sfatato e combattuto colla legalità, senza rumore nè minaccie.

Le associazioni fra gli studenti delle università, che hanno statuti e modalità proprie, nelle feste, nelle inaugurazioni dei corsi con presentazioni officiali, discorsi, cameraterie, cavalcate, nelle adunanze, nelle sedute di birra, hanno i loro pregi e i loro difetti; ma l'unione, l'amicizia fra studenti è cosa di fatto e le manifestazioni cui essa dà luogo, piaciono talora sino alla commozione. Nell'occasione in cui uno studente nostro compagno, finito il suo corso, partiva lasciando e salutando gli amici raccolti, io udii, alla stazione di Magdeburgo a Lipsia, appena il treno si mosse, intonare da una sessantina di compagni un coro d'addio, lento, espressivo; un saluto, un augurio, che faceva bene all'anima: non lo dimenticherò più finchè vivo.

Una simile tendenza d'associazione li fa proclivi all'unione coniugale per la quale essi hanno un eccezionale rispetto. Questo si manifesta subito nel momento in cui un giovane ed una ragazza sono fidanzati. Assistiti dal buon senso e dalla ragione, essi si trovano nella società in una condizione morale così sollevata, decisa, rispettata, che, soli, fanno visite ai parenti, alle famiglie amiche. Essi incontrano il matrimonio non colla preoccupazione della dipendenza o della tema di

annoiarvisi, ma vi si predispongono colla riflessione che li consiglia alla società coniugale come previdente, amorevole, buona, pacifica, sensata. Ve li predispone una presa temperata che ha in loro la seduzione dei sensi, la probabilità che essi hanno, colla imaginazione lenta, poco capricciosa, limitata, di continuare nella felicità somministrata a giuste dosi, senza estasi, senza deliri. Non li spaventa la tristezza, il vuoto, il disordine morale e legale che rappresentano le commedie e i romanzi d'origine francese ed italiana col soggetto obbligato dell'adulterio o della passione clandestina. In fatto di piaceri e di emozioni al teatro, si contentano di cose assai semplici, dello spirito locale che è una negazione, del frizzo grossolano: applaudono soggetti e ambienti drammatici che noi troviamo mediocri; ne preferiscono degli onestissimi che noi tolleriamo talvolta, mentre tale altra sono per noi di una noia imponente.

Essi, dal temperamento calmo e flemmatico, oppongono certa forza di resistenza contro irragionevoli tentazioni, le quali, anche se forti, sono temperate da sentimenti di dovere, di ragione che prevale, e del rispetto che difficilmente tradiscono. Hanno meno bisogno di emozioni piccanti, di sensualità, se si eccettua lo studente cui non dispiaciono certe alzate brusche della galanteria alle quali però preferisce sempre quelle del bicchiere. Alla mondanità si accomodano, in generale, in quanto essa offre di epicureismo gastronomico e di effluvii della birra.

Le donne sono casalinghe; non le attraggono le curiosità, i divertimenti, le scene chiassose, le occasioni carnevalesche, lo svago de' viaggi; esse amano sopra tutto le faccende domestiche in cui fanno consistere tutta la felicità della loro vita. Una sera al teatro dell'opera, qualche domenica passata da buona famiglia

borghese in campagna, o il dopo pranzo alla commedia, quasi sempre giocosa, può soddisfarle; hanno sentimento fino, delicatissimo del dovere e della gentilezza. Esse leggono assai, con passione, s'istruiscono, godono di una libertà perfettamente rispettata. Le signorine delle migliori famiglie escono sole, vanno a far visite, al concerto, al teatro: le signorine inglesi fanno sole anche lunghi viaggi. Hanno tutte il vantaggio di adattarsi meglio la vita, di conoscerla e comprenderla quale essa è, senza sogni, senza le delizie romantiche, le dolcezze e gli spasimi che la fantasia lavora nella ristrettezza del loro piccolo mondo e senza le lustre dei loro cervelli confusi.

D'altra parte, gli uomini sono lavoratori serii ed instancabili. I popoli di razza germanica, al loro stabilirsi, hanno dovuto lottare vigorosamente colla materia, e lo debbono tuttodì, col clima, col bisogno che ha fatto loro prosperare tante industrie, giacchè dal suolo essi poco o nulla potevano attendersi. E questi uomini, scienziati o letterati, artisti o industriali, professionisti od operai sono, in effetto, lavoratori di prim'ordine; lavorano taluni, macchinalmente o no, dieci ore al giorno, senza distrazione: altri hanno una costanza, una tenacità speciale nell'applicare la speculazione che approfondiscono nei loro lavori scientifici pieni di note, di spiegazioni, come quelli dei loro vecchi filosofi, o nelle partiture musicali, in cui la finezza della composizione domanda un'attenzione intensa e una pazienza significante nel disporre tante forme complicate, intrecciate, calcolare tanti effetti, le loro modificazioni ed i loro contrasti, o meditare il loro profondo senso simbolico e metafisico, come essi fanno ne' loro quadri e romanzi, che sono tante opere di filosofia. Ma tutti, qualunque sia la condizione, la vocazione, l'ingegno, la profes-

sione, coltivano sagacemente il loro spirito. In una stessa città, le scienze, le arti, il commercio, l'industria le associazioni, offrono e ricevono un contributo seducente d'interesse, di profitto, d'ammirazione, di spese ingenti. Gli stessi studenti, pure in mezzo alla vita folle, avventurosa e cavalleresca di una robusta gioventù, o alle più forti e ripetute libazioni della birra e del vino, difficilmente dimenticano il grande rispetto per la loro condizione, per la scienza o l'arte che coltivano. Fra i caratteri che essi hanno proprii, questo è il piú originale, se anche il meno patente.

Un Italiano, un Francese ha i sensi in grande fermento al confronto di un Tedesco; l'esteriore per essi è fortemente seducente, la ragione non può dominare, il buon senso non può trattenere ciò che la sensibilità fina, irrequieta, d'un tratto e apertamente conquista. È un equilibrio significante che si manifesta nel Tedesco fra le esplosioni del sentimento, le impressioni esteriori e l'intervento della intelligenza; questa trattiene sì le corse sbrigliate della fantasia, domina talora il sentimento, ma gli attacchi della natura esteriore non sono sì forti, la ragione quindi non soffoca l'imaginazione, sì bene la governa, poichè essa si bilancia giustamente colla fantasia. Dal secolo XVIII la Germania fa sentire la gravità della sua grande scienza e la serietà della sua arte. Essa ha conseguita una cultura generale che è modello all'Europa; ogni lavoro scientifico il più paziente e noioso, il più carico di ricerche, il più esigente abnegazione, essi lo imprendono; proseguono con successo e spirito di penetrazione proprio gli studii degli altri; dal 1813 hanno studiato con patriotismo e slancio nuovo la loro storia, la storia delle loro arti, delle scienze che loro appartengono, le vicende della loro lingua, hanno coltivato e spiegato

con una pazienza immensa le lingue più difficili, specialmente le orientali, estendendosi alle ricerche etnologiche per istabilire i caratteri delle civiltà, delle religioni e il loro confronto. Hanno compilate ogni specie di edizioni corrette ed esatte, hanno distribuito al mondo quando i risultati delle imprese loro originali, quando quelli ottenuti gagliardamente e imperterriti nelle vie tracciate dagli altri. Se gli Italiani aprono la strada in una scienza o in un' arte, i Tedeschi vi proseguono; è nell' istinto, nell' indole loro di porre il loro impegno e la loro gloria nell' approfondire ogni cosa, costi essa la pena maggiore, nel vincere ogni ostacolo e durare, sia l' effetto anche il più lontano. La natura dei popoli latini invece vieta, per molteplici ragioni, il libero espandersi delle medesime forze che dalle seduzioni del mondo esteriore e del lavoro intimo vengono soverchiate e paralizzate. Gli uni subiscono, in una parola, le conseguenze di uno spirito pronto, di un temperamento vivace, di un animo ardente; gli altri apprezzano le utilità di un' indole persistente, di uno spirito posato, provano le compiacenze dell' imagine pensata, delle intimità recondite e delle ricerche per svelarle. Gli uni sono più portati a limitare il piacere nell' osservazione della superficie delle cose, gli altri a penetrarne il fondo. Gusto e stile sono conseguentemente diversi: qui la forma, la plastica, la finezza del gusto, la sensualità, la illusione, la bellezza esteriore adorata: là il pensiero che, nella calma del temperamento, resta più retto, meno stornato dall' attrattiva del piacere sensibile, dalle sbrigliatezze della improvvisazione; negli uni lo spirito penetra e s' accomoda meglio alle cose; negli altri si preoccupa delle loro forme sensibili e della plastica di preferenza. Così la riflessione fa i Tedeschi capaci di subordinare facil-

mente la sensazione all'idea « di sopportare pazientemente la noia e la fatica, di imporsi delle privazioni e del lavoro » breve, essi appartengono ad una razza germanica, sono « uomini fatti per associarsi, penare, lottare, ricominciare da capo e migliorare senza posa ».[1]

Ma il Tedesco è meno avezzato di noi alle impressioni gradite: egli può resistere più di noi p. e. alla musica stabilita sopra una serie di accordi dissonanti, a strane realtà idealizzate, per quanto ruvide, disarmoniche e forti. Egli possiede un modo ed un grado di sensibilità diversa dalla nostra; è più estesa, gli si determina dalla lingua ed opera nel senso — benchè in dipendenza dalla fonetica e dal buon gusto — di tenere positivamente alla espressione vera e completa del contenuto, più che alla bella forma. Quante volte nella musica tedesca si ascoltano certe ruvidità, certe asprezze nel contrappunto, combinazioni di note disarmoniche, certi passaggi melodici contrastati, sorpresi o spezzati dalle originalità, dalle piccanterie, dalle stranezze dell'armonia in analogia con un carattere definito che hanno da esprimere. Nella musica italiana succede il contrario. Il fondo, cioè l'espressione vera ed intima del carattere può mancare, ma la forma è sempre gradevole e finita; alla superficie è sempre un piacere che impressiona l'udito, indipendentemente spesso dal senso vero del contenuto, in cui il Tedesco fissa l'attenzione maggiore e la speculazione più intensa. Il musicista italiano, anche volendo esprimere le qualità più tragiche, più sinistre, più violentemente dinamiche in natura, saprà sempre per esse trovare una forma artistica che il senso naturale modifica ed abbellisce, perchè la sua

[1] Taine.

fantasia ed il suo sentimento intimo, organizzati, in questo caso, sopra impressioni dell'orecchio che hanno foggiata una specie particolare di attività contemplativa nella immaginazione, modificando le impressioni reali, non possono non esprimersi nella direzione che è fissata dalla natura della loro stessa condizione. Anche la sua lingua lavora nel senso di organizzare melodicamente il suo organo uditivo. Le modificazioni rappresentative sonore del Tedesco sono più crude e lasciano più della sua realtà all'oggetto, quelle dell'Italiano, sono più miti, armoniose, simmetriche e s'attaccano più alla verità dell'arte che alla verità della natura.

Quanto più è sentito per gl'Italiani il bisogno della sensazione piacevole, e ciò avviene in ogni ambiente, negozio o manifestazione della loro vita, tanto più il carattere dilettevole, elegante, l'epicureismo che si domanda all'arte. Gl'Italiani, non subordinando alla loro attenzione la prontezza, la vivacità della percezione per cui s'impressionano, conservano più spontaneità, più precoce l'educazione del senso, più agilità di spirito, di ingegno. A queste loro impressioni vuol seguire tosto l'azione, rapidamente la parola, il gesto, il favellar molto e spedito: non possono nè troppo considerare, nè speculare molto, la loro imaginazione non si trattiene dagli slanci più arditi, dalle corse più rapide e folli, ciò che nell'arte e nella vita splende assai, ma è fatto più per il momento.

Un'indole tutto contraria ha il Tedesco, e il carattere ponderato, il lavoro costante, la mente coltivata in equilibrio coll'attività della imaginazione, gli lascia più presa sulle concettualità e sull'esercizio del pensiero che modifica ed abbellisce coll'imaginativa e la poesia di cui ha l'istinto, come pure gli permette maggior dominio sulla fantasia e sul sentimento che educa

ed imbriglia colla forza del suo spirito. Egli vuole non solo sentire l'arte sua, ma anche pensarla. E riesce così col suo genio e col suo lavoro; vuole un'arte seria ed è l'uomo che non teme di disfare e rifare, tutti i giorni persistente e paziente, calmo e pronto allo sforzo.

Se si considera il temperamento nordico in azione, esso presenta varie differenze a seconda della provincia geografica abitata dall'uomo che lo possiede. Nelle provincie più nordiche della Prussia, nella Pomerania o verso l'Olanda, si riscontra il tratto più rude. Gli uomini sono cupi ed insipidi, tardi all'espressione, immobili nei tratti, parlano poco, comprendono lentamente. Appariscono così pacifici e pesanti all'interno come lo sono all'esteriore; sono il contrasto più completo e più forte di un meridionale. Passate in Baviera: l'uomo ha lo spirito assai svegliato, molto contegno, molta serietà, la sua parola suona altera e virile, ha facili le emozioni ed i sentimenti; le donne vi sono gentili, vivaci, istruite, parlatrici interessanti; tutti amano le scienze e le arti con passione speciale; l'individuo è colto, collezionatore, adora le arti e i monumenti della storia. D'altra parte ama la conversazione allegra, la camerateria, le matte risate, la birra buona e le compagnie dei restaurants, dopo il lavoro. Nel Würtemberg, nelle provincie del Reno, il sentimento della vita è più pratico; così la speculazione si applica ad interessi positivi, e industrie e commerci vi fioriscono. Ma siamo dovunque fra un popolo che ha una civiltà avanzata e coi caratteri più energici e rispettabili. Ciò che impone una considerazione speciale, è l'interesse e l'amore con cui, anche presso gli uomini più positivi e lontani dalle attitudini alla cultura, sono coltivate le belle arti. Ciò colpisce anche maggiormente se si viene in Sas-

sonia, a Lipsia, il « *piccolo Parigi* » di Goethe, dove tra il mondo multiforme, la cultura estesa e seria, la febbre degli spiriti per ogni attività della vita e l'entusiasmo per le arti e, fra esse, specialmente per il teatro d'opera ed i concerti, d'ogni specie, di prim'ordine e grandiosi, fa capo il moto, l'agitarsi delle innovazioni più modernamente sentite, l'aspirazione, il lavoro degli artisti, il sentimento squisito, la liberalità franca, cortese, verso le opere dell'ingegno; liberalità seria, ospitale, piena di contegno, quanto conscia, assennata e giusta.

In generale, questi buoni Tedeschi hanno lavorato assai, hanno lottato contro gli svantaggi della natura e del clima, convertendoli in condizioni favorevoli per lo sviluppo di certe facoltà e attività; allo sviluppo tardo ed alla lenta percezione hanno dato un potente aiuto coltivando il loro spirito saggiamente, giovandosi delle esperienze, degli studii, delle scoperte degli altri, utilizzando tutto e tutti ed estendendo il più che sia possibile la cultura acquistata con tanta fatica, abnegazione e costanza di lavoro.

Il clima, mentre impone delle necessità aggravanti nella vita, giova a svolgere in essi speciali attitudini. Fra le nebbie ed i geli del nord, il lavoro assiduo, per chi ne ha i requisiti ed è provvisto della forza a resistervi, s'imprende e si continua più facilmente e con maggior voglia che in un paese meridionale; seduzioni esteriori non allettano nè divagano che poco in confronto. Nessun clima, nessun ambiente è così favorevole allo sviluppo delle speculazioni puramente ideali più sottili e profonde. Per essere efficacemente attivi, si vuol essere tuttavia forti e nutriti. Ma nei paesi del nord dove, d'inverno, col cielo plumbeo, fra la nebbia densa, soltanto l'attività incessante dei luoghi

popolosi fa sentire la vita, chè tutta la natura è squallida e morta, e dove, usciti dalla città, nel folto di una selva antica, si spande all'intorno una tristezza che invincibilmente invita alla meditazione; fra le brine ed il ghiaccio che s'attaccano a tutto, l'occupazione ed il lavoro aggravano assai più sulle forze dell'uomo che nei paesi meridionali; è molto più sentito il bisogno del nutrimento, ci vogliono cibi forti e forti bevande. I Tedeschi lodano negli Italiani molte cose e prima la temperanza. Non abbiamo gran merito in questa lode. L'intemperanza è fra i Germani, e in Inghilterra in ispecie, un difetto nazionale. Ma il loro clima persistentemente contrario, rude, sfidante la volontà e la resistenza dell'uomo, ha posto in questi popoli nordici un energia e un orgoglio grande per l'indole che la natura concede, forma, piega a sè onde affrontarlo utilizzandolo. Essi ne traggono tutta una forza speciale di lavoro, d'attività speculativa, di grandezza e di severità studiosa.

Bevono e mangiano assai; essi lo debbono, e sono carnivori. Un operaio, se specialmente lavora all'esterno, beve ad intervalli lo schnaps; negli uomini di ogni condizione il piacere di bere è grande; le numerose birrerie di Berlino, di Monaco, di Francoforte, di Hannover, di Lipsia, gl'innumerevoli spacci di bevande forti fanno testimonianza delle abitudini e del gusto del publico. Un signore tedesco, descrivendomi in Lipsia le proprietà della città e della vita, aggiungeva con orgoglio che essa, fra le città della Germania, è quella che consuma più birra. Entrate a Monaco o a Berlino, in una botteguccia dove s'ingoia l'acquavite d'ogni colore, oppure negli amplissimi restaurants, sedetevi, a sera, ad una delle grosse tavole, affollate di buona gente che beve e fuma, e attorno cui girano mercanti di

piccoli pani, di zuccherini col sale e che so io; osservate tutti quegli uomini che, dopo il lavoro, la chiusura dei negozii, parlano de' loro affari, discutono, bevono da grandi tazze presto vuote e di nuovo riempite di birra, accompagnate di tempo in tempo da un bicchiere di liquore forte, seguite come appendice da un paio di schnaps. È un bisogno che essi provano di quella sensazione di calore, di forza, di pienezza animale, che dal benessere dello stomaco si partecipa a tutto il corpo. In un paese germanico anche l'uomo bene educato, non considera l'ebbrezza un'ingiuria e un disonore.

Per ciò che riguarda il sentimento, il meridionale che non è stato in Germania, vive generalmente nell'errore di credere che il Tedesco non ne sia che poco capace. Anche qui la distinzione fra provincia e provincia salta agli occhi. In Sassonia, ad esempio, vi ha una delicatezza di sentire di cui l'individuo non esprime sempre la portata; ciò avviene specialmente nelle donne: ma voi la sorprendete e ve ne compiacete come d'una scoperta bella che incitate a rivelarsi, poichè essa vi seduce e vi afferra. In generale manca ai Tedeschi il dono della manifestazione completa del loro intimo; essi non riescono nè anche lontanamente nella imitazione accettabile dell'agilità spirituale de' Francesi e degl'Italiani, della vivacità con cui il sentimento di questi completamente si palesa. Taccio delle loro maniere e delle loro mode. Si osservi il loro gesto, il portamento, la loro maniera d'abbigliarsi, le toelette delle donne, le maniere di trattare, di camminare, e si hanno presto gl'indizii e le prove di questa loro inettezza in tutte le classi. Le grisettes, le modiste, le biondissime, belle e rubiconde ragazze sassoni si direbbe che non sanno abbigliarsi; non sentono l'ele-

ganza, la grazia d'una toeletta di buon gusto e avendola, la portano male; prediligono generalmente combinazioni aspre ed urtanti di colori in foggie di vestiti impossibili, che male si adattano alla persona, la quale ha pure spesso nobili e finissimi tratti nel volto e nella figura complessiva.

Ma nel riguardo psicologico si può, dopo qualche tempo d'osservazione, dedurre che questi Tedeschi, col loro temperamento bonario e famigliare, col tono composto, genuino, franco, pratico della vita, hanno meno desiderii e sono più presto felici. Di sera si vedono sovente le donne crearsi nella sala della birreria la loro piccola conversazione animata, gaia, piena di una domesticità cortese; talune vi portano seco il lavoro come ne' giardini d'estate; accompagnano i loro mariti che insieme s'intrattengono de' loro affari o prendono parte alla conversazione in comune; è un circolo modesto; il piacere, il benessere vi traspare regolare e tranquillo come essi lo cercano. Noi troviamo grossolana questa felicità e ci annoieremmo presto, ma essa ha il merito di essere saggia e di contentare. In mezzo alla loro prosperità pare che essi raccolgano i piaceri delle armonie, delle forme, dei colori, dei sapori nel limite del ragionevole e di una fina sensibilità, pensando più che entusiasmandosi, e credono alla maggiore efficacia ed all'aumento del piacere in tal guisa regolato. Si assista ad una cavalcata di studenti, quando stanno per inaugurarsi i corsi universitarii, o alle loro feste in costume, un misto di moderno e di medioevale, con la pompa delle entrate e lo sfilare delle corporazioni d'ogni genere; si vada una sera al teatro dell'opera dove il pubblico, durante la rappresentazione, quasi all'oscuro, ascolta in silenzio, immobile, con vera religione, insofferente della minima distrazione,

pensante, e lascia che i suoi sensi ed il suo spirito ricevano tutta la copia del benessere che l'arte infonde; si assista ad una delle loro feste in genere, e si noterà che essi intendono questi varii piaceri in modo intemperantemente intimo, disciplinato sì, pensato, non meno nobile e vivo, ma più spiritualmente sentito del nostro.

I piaceri dell'occhio essi trattano con uguale intemperanza come quelli dell'udito e del palato. Vi si sono raffinati in una maniera in parte barocca e mescolata di qualunque stile e tendenza, in parte puramente tedesca, cioè meditata e grave, mai vivente della semplicità e dell'agilità, dell'euritmia, dell'armonia della bella e robusta forma latina.

Nei loro palazzi o privati o pubblici, talora con disposizioni eleganti di giardini davanti alle facciate, essi abbondano nella decorazione, nella ornamentazione complicata, ne'dettagli studiati, appiccicati, pretenziosi, supposti eloquenti, ma spessissimo barocchi. Le facciate delle loro case moderne con basso rilievi, statue dal fondo sino alle guglie, con profusione di ornamenti, di materiale in uno stile imbrogliato, sforzato, con masse talora colossali in cui più che la forma pare sia considerata la potenza della costruzione estesa e la morale della operosità e della ricchezza, con tanto sfarzo lussurioso e senza gusto, non ricordano più in nessun tratto l'architettura originale germanica. Ma come un giorno, essi amano però d'incidere nelle facciate de'palazzi alcune scritte morali eccitanti al risparmio, all'operosità, all'industria, per servire d'esempio ai posteri. Anche nell'interno delle loro birrerie trovate spesso dipinte sulle pareti allusioni figurate, satiriche, delle leggende nordiche, illustrazioni apologetiche del bere e della birra, scritte speciali, proverbi in versi

rimati, disegni nelle pareti, nel legno, ne' bicchieri, nei piatti, con sentenze allusive alla giocondità ed al profitto del bere. Talora avviene di trovare, come nell' « *Auerbach' s Keller* » a Lipsia, dipinta nel muro qualche avventura del dottor Faust, lavori d' antico intarsio nel legno, ne' mobili, negli usci, ne' vetri colorati delle finestre dalle linee contornanti attorcigliate, aspramente bisbetiche, angolose, dalle forme e dai toni assimilati con incoerenza, sorprendenti talora per l' originalità dell' antica invenzione, sempre fantastica, nordica; un carattere questo che guasta oggi le facciate delle loro case moderne coperte di disegni contorti e coloriti, di gusto contrastante e di effetto mancato.

L' antica casa ha forma esteriore più parca, finita, gradevole e rappresenta al Tedesco qualche riproduzione della vita popolare passata, qualche quadro della tradizione nordica, della giovialità antica ricordata nelle canzoni de' poeti. Ciò trovasi meravigliosamente conservato in ispecie a Norimberga, dove, sulle porte delle case antiche e bellissime, si vedono ancora dipinte le gesta degli eroi dei Nibelungi e le scritte relative, o tradizioni dell' antica poesia sparse dovunque, nell' interno e nell' esterno de' luoghi privati e pubblici, o ricordi della vita borghese, delle corporazioni medioevali, dell' arte di Hans Sachs e di Dürer.

L' aspetto stesso della campagna è, in Germania, dei più originali e variabili. Ma o sui pittoreschi monti dei Giganti o sul Reno, nell' incantevole paese della Turingia o ad Amburgo, nella nebbiosa e silvestre Vestfalia o sulla campagna verde dell' alto Danubio, sull' Elba, nella Svizzera sassone, o nell' altipiano bavarese, colle colline sparse di vecchi castelli feudali, l' orizzonte non ha interesse o ben poco, e specialmente

al nord, un eterno impercettibile vapore nuota nell'aria confondendo le impressioni degli oggetti, ammollendo e mescolando i colori. Verso l'Olanda o nel Belgio, a Maubeuge, a Charleroi, a Verviers o in Prussia, nelle provincie verso il Baltico e lo Sleswig-Holstein, il cielo è anche più denso e caliginoso. Le giornate d'inverno gittano nelle campagne settentrionali tedesche una tristezza indescrivibile, interrotta ogni tanto dalla vista di un vecchio castello che, come nella Baviera settentrionale, emerge dalle interminabili file di monti non già spiccanti come ne' paesi meridionali, ma confusi nel cielo, o mitigata dall'aspetto pittoresco dei mulini a vento fantastici come spettri, o dalle sponde rocciose di un fiume come nella campagna di Magdeburgo, in cui serpeggia la Saale, o da quello di una foresta, di paeselli dalle case acuminate e in tanto squallore contenti. Nella zona più nordica, a Kiel, a Berlino, ad Amburgo, dai canali, dai fiumi, dal mare, dalla terra, si eleva un vapore azzurrastro e grigio che, anche nei bei giorni, fa velo agli oggetti. Sui prati, attraverso i boschi, appena si esce dalla città, la sera o il mattino, striscie di fumo serpeggianti rasentano la terra, si stracciano sulle cime degli alberi e si stendono sulle acque pallide dei fiumi anche nelle contrade più ridenti, come sull'Elba o sul Reno, e si adagiano sulle onde luccicanti increspate del Danubio o su quelle dell'Oder tetro e fangoso, di un pallido color piombo, o sulle giallastre della Saale, o sulle nere e fuligginose della lurida Sprea. Se in una giornata d'inverno si arriva ad Amburgo o a Stettino, l'impressione si fa anche più profondamente triste. Il cielo, il mare, la terra si confondono nella nebbia, in un agglomerarsi di vapore denso che rende la luce torbida, fosca, cupa, mischiando e confondendo ogni forma. E ciò avviene anche nelle città non marittime

A Lipsia, a Berlino, a Dresda, a Münster, quando dal cerchio dell'orizzonte pare scenda, d'inverno, l'oscurità, quando essa dileguasi; in una giornata il cielo cambia molte volte il colore, e talora ha dei riflessi vaghi, tale altra le nubi, come forme spettrali, montano e s'immobilizzano, lasciando, dopo pioggie abbondanti nell'autunno, dei colori incerti e degli abbagliamenti negli oggetti, o spandendo nelle città e sulle campagne, gradazioni di toni pallidi e asprezze di colori le più contrastanti e differenti. Nel nord della Germania il sole, che raramente appare d'inverno, si mostra in mezzo ad un velo opaco, chiuso all'intorno, aspramente vinto dalla nebbia densissima senza che nessun irradiamento la attraversi, e pare una luce morta di fanale in una sera fosca. In una parola, qui tutto è l'opposto dell'aria limpida, dello splendore del cielo, della forza naturale vivace, esuberante, libera del paese meridionale.

Si è notato da Burger, Michiels, Moke, Wangen, Taine, storici della pittura olandese e fiamminga, come la natura, l'aspetto della campagna, l'aria piena di vapori, il cielo tetro e plumbeo del nord danno agli oggetti della terra un rilievo speciale. Questi non si manifestano all'occhio completi, chiari, decisi subitamente nei loro contorni, ad un tratto, come nelle contrade meridionali splendide di sole, ma si palesano progressivamente, secondo l'oggetto colpisce, colle gradazioni diverse del colore, mediante il suo rilievo e la sua grandezza, scoprendosi così a traverso il vapore impercettibile che empie l'aria e dal quale il colore resta naturalmente ammollito. Ma le modificazioni nei colori degli oggetti esteriori sono, in Germania, più forti e più variabili; maggiori sono le impressioni e l'interesse che esse destano negli uomini più si progredisce verso il nord. I toni della terra,

osserva Taine, ricevono un valore più grande in ragione della minore concorrenza della luce intensa e chiara dell' atmosfera. Le impressioni che l' occhio dell' uomo nordico riceve sono meno vivaci, ma più variabili, più dettagliate, quando aspramente contrastanti, quando prodotte da armonie velate e soavissime.

Queste sensazioni dell' occhio hanno determinata una maniera di sensazione generale che agisce alla sua volta influendo sopra una specie dell' attività della imaginazione, la specie nordica. L' indole stessa di un popolo, per essere caratteristica, è attaccata alla contrada che abita e si spiega da essa. Ora chi non sa che non è tanto alla forma come alla sostanza reale che l' artista germanico accorda tutto il suo interesse? Egli non manifesta, come l' artista italiano, l' idea che dell' oggetto si è fatta in un suo tratto importante, principale, ma vuol tutto manifestare, tutte le particolarità alle quali accorda un' importanza ed un interesse eguali. Alla sostanza egli subordina la linea e la forma. Questa specie di sensazione generale non lascia certamente inattiva l' imaginazione dalla parte delle impressioni, costruzioni e manifestazioni sonore. Non si può negare che i nostri sensi, una volta eccitati, producono alla fantasia ed al sentimento combinazioni di armonie che da linee, colori, suoni, parole possono essere manifestate. Ognuno prova sensazioni che, secondo la forza dell' attacco e l' accessibilità personale, secondo il suo genio, coltiva, trasforma e manifesta in una maniera propria. Ma vi ha la generalità di queste sensazioni che è tipica ed ha per conseguenza il fissarsi di un tipo di fantasia. La sensazione ricevuta dal musicista è forzatamente messa nella direzione comune, e quando la sua fantasia si manifesta, essa lo fa cambiando e modificando nelle armonie, nei suoni, corrispondente-

mente all'oggetto che la provocò ed alla propria disposizione a renderlo sensibile colle qualità onde essa è organizzata.

L'imaginazione di un popolo, parte del quale è l'artista, esplica i tratti suoi più singolari nella totalità della sua vita. Vediamo come essa venga determinata presso l'uno e l'altro popolo. Il Latino ha un carattere distinto: ha il gusto dell'ordine, il suo ingegno è portato verso la regolarità della forma armoniosa e corretta ch'egli idolatra. Il Tedesco dà una direzione più flessibile e penetrante alla sua contemplazione; l'esteriore formale richiama più l'attenzione del Latino; il Tedesco è capace di sacrificarlo in omaggio alla verità dell'intimo, l'Italiano mai. La qual cosa significa che ogni entusiasmo, ogni idolatria ha nell'Italiano una forma sicura netta, decisa, esterna sino nella religione, mentre il sentimento uguale nel Tedesco è più contenuto, più intimo, meno accessibile, più pensato e più soggetto di un'azione speculativa. L'imaginazione dell'Italiano è più pittoresca, quella del Tedesco più filosofica; la prima è più limitata e più bella, la seconda più estesa, tendente anzi all'infinito, più soggetta all'imperfezione, all'errore. All'imaginazione nordica è spesso insufficiente la forma; essa non estrinseca lo spirito che in maniera incerta e nebulosa. La direzione romantica, dalla quale la totalità dell'imaginazione e del pensiero di Wagner, anche dissecato nelle sue particolarità, deriva, anzi tutta la imaginazione nordica è meglio e più fortemente colpita dalle facoltà dell'uomo viste astrattamente, che dalle facoltà dell'uomo compreso in una società. L'uomo, le sue passioni e le sue lotte interessano come tali e limitate la tragedia greca e l'imaginazione latina, ma la natura umana tutta quanta, nel suo complesso e nella sua vastità, è più

adatta per la rappresentazione di un poeta germanico. Egli vede più volentieri l'agitarsi di potenze e di forze che di uomini reali.

La rusticità, il disordine, l'accidente, l'esplosione di potenze spontanee e misteriose, le particolarità innumerevoli ed incomunicabili dell'individuo, le creature inferiori e senza forme, la vita sorda infinita sparsa in tutti gli ordini dell'essere interessano fino all'entusiasmo un'imaginazione nordica; la latina non è come quella uno specchio universale, le sue simpatie sono ristrette.[1] Essa è sovrana nel regno della forma, quella nel regno dell'espressione contenutavi; se l'una è grossolana e brutale, l'altra è spiritosa ed educata; l'ordine delle idee e delle imagini è sacro per la imaginazione latina, mentre la germanica s'imbizzarrisce contemplandolo e lo calpesta volontieri. L'italiana è artistica, più capace d'imagini, di calore, d'agilità, di brio; dalla natura ebbe per compito, ricevette come germe nella sua culla l'ordine delle forme sensibili, della musica e delle arti del disegno.[2] L'altro ramo

[1] Taine.

[2] Un tale complesso di caratteri porta, come conseguenza, una speculazione e un'attitudine sua speciale. Nell'arte, nella religione presso i Germani è il fondo che predomina sulla forma; presso i popoli latini succede il rovescio. Si considerino la religione cattolica e la protestante, l'arte di Shakspeare e di Goethe, di Racine, d'Alfieri, di Monti, la pittura di Dürer, di Rubens, di Rembrandt e quella di Leonardo, di Raffaello, di Tiziano, la musica di Rossini e di Weber, di Wagner e di Verdi. Le tradizioni greche e latine accompagnano lo svolgersi delle letterature in Francia ed in Italia; presso i Germani l'origine della poesia è nell'« *Edda* » e nelle antiche « *Sage* » del nord, ne' romanzi e nei costumi cavallereschi fra i Celti, nella Scozia, in Irlanda; il loro più gran capolavoro è il teatro di Shakspeare. Noi restiamo fedeli alle tradizioni del cattolicismo, mentre i Germani si rivoltano all'autorità della Chiesa, si staccano da essa e si fanno protestanti.

della razza latina, che esprime una specie, ma a sè, dell'imaginazione medesima, il francese, ebbe in dote l'ordinamento speciale delle idee pure, il ragionamento, l'arte della conversazione (Taine). Questo ingegno nativo, istintivo, originario, permanente nella loro storia è impresso in tutte le porzioni del loro pensiero e, incontrando circostanze favorevoli [1], come nel secolo XIV e in fine al XV in Italia, produce la grande poesia e nel XVI la grande pittura, poscia nel XVII la musica o meglio il melodramma, ed in Germania la grande poesia, in fine al secolo XVIII, ed il rinnovamento della musica nel XVIII e XIX colla sinfonia e col dramma musicale, la sua manifestazione più completa e più alta.

Noi abbiamo detto: La sensazione del musicista è messa per virtù assimilatrice nella direzione della sensazione comune e generale; un oggetto l'ha provocata, essa combina e modifica entro alle armonie e ne rende sensibile il tratto principale secondo le qualità onde essa è organizzata. A Venezia ed in Olanda l'arte, seguendo la natura, ha fatto l'uomo colorista; in Olanda come a Venezia l'arte, in uno sviluppo identico, ha fatto l'uomo armonista. Questo rapporto dell'arte colla natura ci preoccupa ora solo in quanto essa predispone tendenze, gusti, predilezioni. Ma noi crediamo di non essere fuori del vero esprimendo che nella natura propria di un ambiente speciale, anche l'orecchio distinguerà in una maniera a sè in mezzo ai toni naturali, ed in modo speciale s'interesserà delle loro gradazioni, della loro intensità, del loro moto, e più finamente s'impressionerà del loro singolo valore che egli, modificando nel passaggio a traverso la imaginazione, col coefficiente del sentimento, rappresenta mediante

[1] Secondo Taine.

l'arte. Al nord dell'Europa, in Olanda, dove la natura non lascia importanza « che alle gradazioni dei colori, ai contrasti alle armonie, al valore dei toni », sorge una forte scuola di pittori coloristi. « Qui, come a Venezia, l'arte ha seguito la natura e la mano era forzatamente condotta dalla sensazione che riceveva l'occhio ». [1]

L'imaginazione del musicista, provocata dalle sensazioni che l'orecchio riceveva dalla natura e dalla lingua, sensazioni non isolate, ma in una corrispondenza ed in un legame fisso con quello dell'occhio, è stata guidata a far valere la importanza delle gradazioni sensibili, estese sopra la vasta scala dei sensi, comuni all'orecchio ed all'occhio. Esse erano molte, differenti, le più contrastanti; e l'imaginazione accoglieva le loro armonie, il loro valore con una distinzione maggiore, una percezione più delicata ed intensa dei sensi. Così queste impressioni e quelle che l'orecchio ricevette dalla lingua parlata, foggiavano in tanti colori per così dire uditivi la fantasia dei musicisti. Un ambiente meglio di un altro può far emergere un tono in mezzo ad altri toni, può stabilire così diversi gradi di chiarezza, quando sfumature, quando l'opaco o il velato di una progressione, quando il distacco di un tono di maggior forza ed evidenza. In Germania l'uomo dell'arte musicale è stato armonista prima di essere melodista: egli ha subordinato la linea al valore ed al complesso dei toni nell'oggetto. Non li traduce mediante un contorno, dal quale non sente nessuna impressione vivace in natura, ma per mezzo delle armonie, delle gradazioni dei toni nella loro pienezza. Così egli tende non alla riproduzione d'una forma imaginosa nettamente fissata e delineata, ma alla riproduzione di una vapo-

[1] Taine.

rosità di forme in cui giuocano e s'avvicendano molti toni. Più che la linea plastica chiara, il tratto che riassuma l'essenziale della sua rappresentazione, egli tende a rendere la sua pittura dettagliata e sminuzzata in altrettanti pensieri armonici. Una volta che in mezzo ad essi, cui l'orecchio s'è abituato, venga gittato un tratto pieno di nitidezza e tutta la luce di una melodia scintillante colpisca l'ambiente dei suoni, una volta che una idea melodica improvvisamente emerga e si rilevi potente da suoi contorni, l'efficacia che essa in queste condizioni produce è immensamente aumentata, nuova e grande. L'orecchio è stato, più che ad altro sensibile a delicatezze d'armonie, a certe gradazioni dei toni, non è abituato che alla morbidezza o alla nebulosità di successioni o di percussioni simultanee di suoni, al colorito loro crepuscolare, calmo, depresso; quella melodia sarà come una potente irruzione di chiarezza, di luce, di vita; essa lascia quindi nell'anima e sui sensi una impressione di gioia energica e rumorosa. Ciò avviene nelle opere de' più insigni maestri tedeschi con una economia spesso anche meditata. Con intenzione essi preparano la grande efficacia di una esplosione melodica che, di un tratto, getta un raggio vitale, rischiarando l'ambiente della luce pallida in mezzo alla quale nuotavano forme sonore infinite e vaghe. Ma, più che d'ogni altro compositore, è questa una qualità di Wagner. La irresistibile sensualità della melodia ampia, musicalmente sostanziale, vivace, sfrenata talora nel secondo atto del « *Tristano* », nel « *Siegfried* », nella *Walküre* », è sparsa, in relazione col momento drammatico che la esige, dal genio che crea liberamente, ma non senza il pensiero rivolto all'equilibrio dei due momenti, l'armonico ed il melodico e ad una scelta intelligente e

finissima del momento in cui il predominio assoluto di quest'ultimo trae seco una efficacia non forzata, ma necessaria e naturale che udito e sentimento desideravano e di cui essi giubilano soddisfatti.

E v'ha di più. Si osservino queste facoltà musicali uditive e questi musicisti tedeschi in azione. Essi possono sopportare i coloriti sonori più contrastanti e alle volte brutali, come tengono a rendere sensibile il disegno melodico e il colore dell'armonia con una minuzia letterale. Un oggetto essi idealizzano nell'opera d'arte passandolo tutto intero dallo stato di realtà a quello di idealità. Essi non sanno concentrare, richiamare tutta l'attenzione sopra un tratto principale, danno tutto o nulla. Quindi non vi ha corrente musicale più della germanica preoccupata della pittura letterale d'ogni carattere, d'ogni finissimo movimento, della descrizione completa e reale d'ogni fenomeno, d'ogni affetto, d'ogni stato dell'animo il più profondo e complicato o della situazione la più drammatica. Già i musicisti olandesi, nel 1500, facevano codesto e i fiamminghi ancora nelle loro composizioni vocali, le più realistiche e triviali assimilazioni, sì nel disegno come nell'armonia, di episodii della strada, della sala, dell'accademia, della guerra. Un processo analogo, con arte incomparabilmente più eletta e con intenti più serii seguiva Händel nelle sue opere e negli oratorii, Bach nelle arie prolisse e finamente, ma senza gusto, cesellate de' suoi oratorii e delle sue cantate, Gluck nell'aria o nel momento drammatico descrittivo dell'opera, Weber con la descrizione dettagliata e l'aria sua tipica nel « *Freischütz* », nell' « *Oberon* », nell' « *Euryanthe* », Schumann nella diluita e, per la smisurata cura del dettaglio, inefficace « *Genoveva* », Marschner specialmente nello sfortunato « *Adolfo di Nassau* » e nel

« *Templario e l'Ebrea* » senza dire del predecessore Winter nell' « *Opferfest* », e Wagner in fine opera similmente nel « *Rheingold* », nel primo e secondo atto del « *Siegfried* » e nel « *Götterdämmerung* ». Questi ultimi trovano il loro sistema appoggiato, raccomandato anzi dalla corrente romantica tedesca nella poesia, nel romanzo, nel teatro e lo ereditano da essa che batte una via analoga e invade il terreno della musica, più idoneo, se non più fecondo, a riprodurne i caratteri estremi. I Tedeschi, per ciò che realizzano musicalmente tutto quanto il risultato della loro abile penetrazione psicologica e della osservazione esteriore reale, stanno nell'opera e nella musica in generale, al polo opposto degl'Italiani.

Noi non diremo degl'Inglesi. Essi hanno dimostrato di non possedere nè lo spirito nè il sentimento per riuscire nella musica. Anzitutto, essi meno di tutti i Germani sentono la melodia, il suo disegno, la sua plastica; ma essi sono anche all'armonia negati e coi Tedeschi hanno comune il carattere secondo il quale per essi è più lo stato psicologico che importa rappresentare che il resto. Essi ritengono che ogni forma sia soltanto indizio, ma l'anima e i sentimenti siano ciò che deve formare la sostanza. In verità essi combinano i suoni meccanicamente, in vista di una composizione mescolata delle tinte più contrastate, angolose, urtanti, brutali, con nissuna o poca espressione, con effetti importati, tradotti e mutilati de' maestri stranieri. Col più freddo calcolo, induriti nella volontà, essi sembrano inaccessibili al piacere delle forme, dei contorni ben disegnati e concludenti, come a quello delle armonie. I loro lavori musicali sentono della fatica, dello sforzo assiduo e del lavoro di mosaico, fatto senza opportunità e con l'effetto barocco delle

loro tele variopinte. L'arte rimane per essi una suggestione e nulla più.

Un merito prevalente della musica tedesca è la eccellenza che essa ha raggiunto nel trattare le grandi forme, la delicatezza nel colorito dei suoni, la variabilità dei ritmi e delle figure orchestrali che i maestri tedeschi, con una forte indipendenza acquisita, adoperano in maniera originale e senza sforzo. Se l'educazione particolare che l'occhio riceve dalla natura esteriore circostante influisce sull'organizzazione della fantasia del pittore, l'educazione dell'orecchio che si forma egualmente per impressioni, influisce sulla imaginazione del musicista; essa la trasforma e l'organizza in modo e limite speciale. Osservammo rapidamente alcune caratteristiche del paese nordico; ma come causa principale delle combinazioni e modificazioni musicali, è da considerarsi la lingua, il suo assetto, la sua fonetica. Qui le analogie fra popolo e popolo vanno alterandosi. L'ambiente che dalla scala naturale ha provocata una scala artificiale di colori, ha pure, coll'aiuto potente della lingua, provocata una scala artificiale di suoni, s'intende non considerati nel loro sistema, ma secondo una loro speciale combinazione produce una impressione differente sui sensi e sul sentimento degli uomini, come, in fatti, produttori o riflettori di una disposizione d'animo coll'intermediario dell'orecchio. Chi diede all'uomo, più che la facoltà, l'istinto e la tendenza di combinare più o meno delicatamente o aspramente, in mezzo ad una serie di suoni, i rapporti d'ogni specie nati fra loro, di prediligere intervalli e movimenti, disposizioni chiare o semplici, avventurate, contrastate o complicate? Chi gli conferì la propensione naturale di preferire la nitidezza della linea agile e gagliarda, la simmetria delle

parti, il loro bell' ordine, il distacco plastico ed improvviso di una idea melodica da suoi contorni, oppure la morbidezza, la gradazione languida dei toni, la loro triste depressione, la irruenza ruvida, brutale della dinamica o la consonanza, il concetto musicale velato, ombrato, riluttante di mostrarsi in tutta la sua evidenza? [1]

Alla lingua tedesca vibrante, energica, ma non vivace, esplosiva, consonante come l' italiana, non può adattarsi il canto italiano; i Tedeschi debbono intendere e intendono infatti per canto qualche cosa di differente da ciò che intendiamo noi. Coll' abbondanza delle consonanti, carattere in contrasto colla fonetica della lingua nostra, essa compromette tutta la efficacia del canto italiano. La lingua tedesca non ha facilità di emissione di suoni, perchè vocali e consonanti si articolano più difficilmente e combinando tale specie di armonie alle quali noi anche abituati, nel parlare famigliare d' ognuno, neghiamo ogni carattere di consonanza, d' equilibrio fonetico. « La natura ha negato al Tedesco la educazione facile e morbida d' un organo principale, la educazione del canto come noi la troviamo nelle fortunate gole italiane ». [2] Un' opera italiana cantata in tedesco è per un Italiano un tormento indescrivibile. Alla incapacità di cantare la nostra musica colla loro lingua, i Tedeschi hanno dovuto sopperire creandosi una maniera di canto proprio ed un gusto musicale diverso, secondo speciali disposizioni fonetiche risultanti dalla loro lingua. [3] Si ascoltino le loro canzoni popolari: per

[1] Wagner.

[2] Wagner.

[3] È un mezzo costrettivo che, spostando l' accento naturale sulle vocali e parole, modificando l' articolazione delle vocali e consonanti, impedisce la efficacia e l' intelligenza delle parole come quella del canto.

quanto melodiche ed espressive, non riesce loro di raggiungere l'animazione, il contorno semplice, vivo, delicato dalle curve facili ed eleganti e dalle sfumature impercettibili ma eloquenti del canto popolare italiano.

Ma la lingua tedesca è variamente modulata nell'armonia sua propria, è espressiva, intima, fina, profonda, ha delicatezze, sentimentalità tutte sue nella composizione della parola, nel giro della frase ed ha riflessi i suoi caratteri francamente nella musica tedesca e nella maniera di comporla. Le analogie fra la musica e la lingua, per ciò che si riferisce alle gradazioni sonore, alle costruzioni, alla ritmica loro, si faranno sempre più evidenti allorchè penetreremo nella sostanza e nella forma delle opere poetiche e musicali.

Wagner ammette che nè mediante la lingua, nè mediante qualunque forma del paese e del popolo, forma percepibile dall'occhio, il musicista possa avere con tutto ciò relazione alcuna; è questo il substrato dell'idea che la lingua dei suoni appartiene a tutta l'umanità egualmente, « lingua assoluta del musicista pel cuore. » E benchè Wagner aggiunga subito che, nella differenza fra una musica italiana ed una tedesca, può prendersi in considerazione un tratto fisiologico nazionale, cioè la condizione favorevole dell'Italiano che lo determinò a svilupparlo ed a dirigere, in ordine a quello, lo sviluppo di tutta la sua musica, mentre il Tedesco, privato in questo punto, fu spinto in un campo tutto proprio, quello della musica istrumentale, tuttavia ciò dice assai poco per la questione, perchè non tocca la sostanza della lingua dei suoni. E quando noi perveniamo a domandare il come ed il perchè una melodia italiana popolare, più condotta in riguardo alla bellezza del disegno melodico sensuale, più spontanea, chiara, finita, secondante l'aspettazione della nostra vita intima, il

nostro orecchio musicale, meno puntigliosa, ruvida, non contorta, nè tendente alla dissonanza, tutta contraria alla siccità naturale ed allo sforzo artistico d'una melodia tedesca, che sa più di complicazione e di fabbrica; quando noi insistiamo sul come e sul perchè quest'ultima si produce meno sonora, cantabile, equilibrata, simmetrica, benchè ossequente alla forma scolastica e più essendo patetica e profonda; quando noi poniamo in tal guisa la quistione, tutto tace intorno a noi, a dir vero però soltanto intorno a chi della natura non sa o non vuole intender nulla. La struttura e la fonetica di una lingua determinata danno la ragione e la misura della sostanza musicale in relazione con essa e coll'ambiente in cui si parla. A lato delle impressioni visive vi hanno impressioni dell'orecchio più o meno analoghe di cui, nel giudizio sopra una forma artistica musicale, bisogna tener conto come di un suo coefficiente, di un suo agente modificatore in rapporto alla dinamica o all'espressione. Queste impressioni dell'udito si riferiscono alla natura esteriore in tutto ciò che essa manifesta e le musicali alla lingua in ispecie. Le impressioni, e particolarmente le più capaci di sentimento, di gradazioni mediante il suono efficaci sui nervi e sul cervello, di delicatezze in esseri sensibili, quelle della lingua, nel loro riprodursi spontaneo e costante, hanno organizzata ed educata una speciale imaginazione e vi hanno posto germi indistruttibili. L'imaginazione, prima soltanto passiva, agisce ora e crea alla sua volta sulla base di quelle percezioni impressionali dell'orecchio. Così l'assetto speciale della lingua di un popolo tiene in sè il segreto della sua musica, e questo, nel caso nostro speciale, noi cercheremo nella poesia, foneticamente e concettualmente. Le impressioni sull'anima sono qui autorizzate; in questo caso bisogna tener cal-

colo particolare della fonetica della lingua e della combinazione artistica dei suoni, come capaci di creare insieme una disposizione dell'animo certo tanto più efficacemente, in quanto che vi ha un'idea che la determina e la dilucida.

Ma come la pittura italiana del Rinascimento ha adorato la forma bella, energica, atletica del corpo umano, la plastica in sè e per sè, così i Tedeschi hanno, per parte loro, potuto amare i suoni e le loro forme per se stesse: vi hanno idealizzata la loro speculazione profonda e, con Beethoven, hanno resa indipendente e sviluppata in modo straordinario la musica istrumentale. Qui è nata veramente tutta un'arte nuova, completamente indipendente, che agisce co' suoi mezzi esclusivi e non deve nulla a nessun' altra arte. Hanno dato nuova vita ad un'arte esente da deviazioni letterarie, da escursioni umilianti nel campo della poesia, da efficacie prese a prestito, da intenzioni filosofiche, simboliche, ad un' arte che, senza servilità alcuna, vive delle sue forme le quali essa tratta ardita, libera, originale, sicura. Di fronte alle grandi scuole musicali italiane dei secoli XVII° e XVIII° nelle quali gittavansi le basi del canto italiano fiorente poi e che il secolo XIX° doveva corrompere, i Tedeschi hanno avuto le loro grandi scuole della musica d'« *Oratorio*, » del « *Lied* » e, sullo scorcio del secolo passato, quella della musica istrumentale che nell' opera odierna mirabilmente si fuse colla drammatica. Ma essi erano Germani e la loro scuola seguì la via germanica. E quando essa potè essere libera da qualunque influenza straniera, come nel secolo nostro, rivelò tutto intero e sempre più netto il contrassegno proprio e il contrasto colla scuola delle razze greco-latine. Queste preferiscono la forma, le germaniche il fondo: gli artisti delle prime idealizzano gli oggetti

semplificando, trasformando, purificando, accentuando i loro tratti più importanti; quelli delle ultime rappresentano le cose reali e tengono all'esattezza di tutti i loro particolari. Si prendano il « *Tell* », la « *Muta* », gli « *Ugonotti* ». Gli avvenimenti, le situazioni, i sentimenti, nel loro carattere storico e locale, sono riassunti, modificati e mantenuti, ciò non ostante, nella idealizzazione delle loro caratteristiche più salienti; la forma drammatica o la musicale, si tratti della rivoluzione, di un canto alpestre, di una scena popolare napoletana, di una congiura religiosa, non è la riproduzione, il ritratto della cosa reale, non è la sua perfetta naturalità trasportata nel dramma e nella musica. Al contrario si osservi la scena orrenda degli spiriti, fra i dirupi ed il vagare de' fantasmi e dei demonii nel secondo atto del « *Freischütz,* » il terzo atto della « *Genoveva,* » l'« *Hans Heiling* », il « *Vampiro* », il secondo atto del « *Siegfried* », la « *Walküre* », il « *Rheingold* », ogni passo de' « *Maestri cantori* », ma sopra tutto la scena finale del secondo atto. La verità vera, in tutti i suoi particolari più fini, cercati, difficili, ne'suoi caratteri così complessa, fantastica ed irregolare, ingegnosa o triviale possa essere, è tutta quanta dipinta sino allo scrupolo, tutta a poco a poco rappresentata, passata naturalisticamente nella musica. Ciò avviene colla maggiore esattezza decorativa, con una pittura musicale scrupolosa e impensierita per dire tutto e tutto marcare. Ognuno conosce la tema di Weber a questo riguardo. Si pensi a Siegfried nella foresta, solo o alla scena con Mime e col drago, alla discesa sotterra degli Dei nel « *Nibelheim,* » completamente riprodotta in ogni suo movimento, passaggio, in ogni trasformazione che lo spirito sottilmente osservante del compositore ricorda; si rammenti la notte dei pugni o

la strofe apologetica di Sachs e di Walther, la scena in chiesa e tante altre ne' « *Maestri* » e in mille esempi che ognuno facilmente conosce e trova da sè. Allo scomparire d'ogni forma artistica nel senso classico o italiano, è subentrata la personificazione più diligente del quadro in senso naturale. Si dice in altre parole: qui la forma è naturalmente vera, là vera artisticamente.

Io presi alcuni esempi dalle opere di Wagner, quelli che prima mi caddero nella mente, ma ognuno sa che la predilezione del fondo o della sua rappresentazione completa e reale è in lui sistema, impiegato quindi in ogni sua opera dopo il « *Lohengrin* ». Il maestro intende sì poco, come gli artisti suoi connazionali, di semplificare la natura, ma ha bisogno di renderla tutta intera in tutte le sue apparenze dettagliate.

Il Wagnerismo ha questo significato proprio e rispettabile: rivela, accentuandolo, il sentimento e lo spirito della civiltà e della razza nordica per opposizione alla latina. I maestri fiamminghi del XIV e XVI secolo miravano a rendere colla musica l'ideale della loro pittura. Non rifuggirono dalle descrizioni più materiali o triviali della vita. Nè gli uni nè gli altri erano male impressionati da essa. Il loro senso artistico rimaneva inalterato, anche riproducendola tutta quale potesse essere. Se un Italiano, l'imaginazione piena delle forme eleganti, semplici, belle della sua musica e della francese, ascolti una musica dei Fiamminghi od Olandesi cinquecentisti, o qualche corale tedesco della Riforma, qualche cantata di Purcell o di Bach, le composizioni moderne che ad uno stile propriamente tradizionale si attaccano, se non è iniziato, i suoi sensi non vibrano il suo gusto non si sveglia; egli si annoia.

Gli è che nella imaginazione germanica antica o moderna, nella fantasia musicale specifica, come in ogni

altra, lavora un germe differente, e l'ingegno, come la pianta, non può crescere, prendere la sua struttura, la sua direzione, mettere i suoi fiori contrariamente a quello. Rossini, Spontini, Donizetti non possono lavorare che entro una bella forma, chiara, limpida, che essi nella loro fantasia hanno netta per natura e, per acquisizione diretta, simmetricamente disposta. La loro facilità, il loro ordine nel movimento i Tedeschi non possono accomodarsi se non per educazione e studio, alterando e sforzando le loro facoltà e tendenze fondamentali, naturali. Essi non possono agilmente e semplicemente manifestare un concetto musicale, in compenso vi si dichiarano più profondi, più arditi, più veri. La spontaneità di una melodia che si disegna semplice, decisa e in tutta una bella e propria sensualità è dono degl'Italiani; l'arditezza con cui si manifesta senza preoccupazione alcuna un pensiero melodico, ed è spinto al suo sviluppo estremo è carattere tutto germanico; ciò ha contribuito alle originalità e alle invenzioni della loro scuola moderna, quando la manifestazione ha potuto essere completa. Noi, dalle origini della nostra musica, delle sue specie e dell'opera in particolare, fatto poco cammino, abbiamo temuto d'avanzarci: potevamo urtare in ostacoli e scogli; ci siamo fatti da parte, ci siamo prudentemente fermati: ma abbiamo lasciato ad altri più arditi di scoprire i tesori della musica istrumentale e vocale e la loro conseguenza, il dramma musicale odierno.

La verità cruda nella musica richiama tutto l'interesse degli artisti tedeschi e s'impone loro, quanto la forma agli italiani. Si considerino gli elementi tragici che prendono una determinata forma musicale nella « *Norma* », nella « *Vestale* » di Spontini, nell'« *Otello* », nel « *Tell* » di Rossini, e quelli idealizzati nell'« *Olandese* », nel « *Tristano* », nel « *Crepuscolo degli Dei* »,

nell' « *Euryanthe* », nel « *Faust* » di Spohr o nelle « *Scene del Faust* » di Schumann. Il compositore, in queste ultime opere, deve a tutto un interesse raffinato ed uguale. Più oltre si va con l'attenzione diretta alla totalità dell' opera sua, più questo carattere è evidente. V' ha una descrizione nè suoi particolari più naturalistica, più scrupolosamente curata secondo verità, a costo di rinunciare alla migliore manifestazione musicale nella tessitura giusta d' istrumenti e di voci, alterandola anzi per imitazione weberiana, vi ha una rappresentazione più meditata e psicologicamente più riflessa di quella di Wagner? Si può in arte passare i limiti segnati nel « *Rheingold* », nel primo e secondo atto del « *Siegfried* », senza rinunciare alla musica? Vi ha una conseguenza oltre questa del processo di Weber e di Marschner, e che Berlioz manipola con misture beethoveniane, o è quella di Wagner l' estrema? Si pensi a Schumann, ma più ancora a tutti gli imitatori di Wagner, grandi e piccoli, che, riunendo in un mucchio pregi e difetti, hanno seguita la sua linea di condotta, attaccati per forza alla sua traccia. La soverchia importanza concessa alle proprietà caratteristiche del dramma in lotta con le proprietà convenzionali dell' opera, ha sparsi e dispersi ciecamente troppi piccoli effetti naturalistici, veri, a danno dell' efficacia totale dell' opera d' arte: è difficile, penoso rinvenirla; non si lascia raccogliere in un tutto. A questo riguardo, il melodramma italiano, come opera d' arte, è prima del dramma musicale tedesco, ed è migliore.

Ciò che in Wagner è motivo tematico, divenne negli imitatori reminiscenza. Mentre la sostanza intima dell' opera va improntandosi ed allargandosi nel motivo tematico che ne accentua ed incide l' evidenza sensibile, che non è isolato nè infecondo, ma intimamente

collegato con un gruppo d'altre forme o motivi, frutto della sua animazione, del suo sviluppo, della sua ragione di essere, del suo sangue, quelle reminiscenze non appaiono che di quando in quando, uguali ed immobili, mutilate, stanche, sterili, come tanti citati. Mentre il motivo tematico wagneriano, nelle sue trasformazioni melodiche, armoniche, ritmiche, a seconda del suo senso o del momento che lo determina, vi appare intimamente collegato e costretto, e si presenta sempre sotto nuovi aspetti, rinforzati, drammatici, violenti o depressi, seducenti sempre di quella novità che incalza e si fa valere, stridenti, acuti come gli strazi di un dolore, tristi nell'avvilimento, negli sconforti, nelle ansie, sereni e calmi come una espressione di tenerezza, gravi e solenni come la grandezza cupa, il dominio costringente e sovrannaturale d'una potenza occulta, in quella vece la reminiscenza non muta, ma se lo fa, è per arrecare una noia opprimente e profonda; mentre il motivo tematico è, quanto all'efficacia, convergente nel dramma e nella musica, la reminiscenza è nell'una e nell'altro divergente. Questo concetto noi esamineremo quanto prima. Per ora teniamo per fermo che nel motivo tematico di Wagner e nel complesso dei motivi tematici sta il germe per lo sviluppo della più grande efficacia drammatica, perchè questa, distribuita nelle parti del dramma musicale, nei suoi componenti, anche come musica converge nel momento più importante, capitale, dominatore di esso. Giacchè il motivo tematico è fissato, nella sua costruzione principale, sulla arteria di vita del dramma, sul momento psichico il più alto e significante dell'azione intera, sul suo carattere essenziale.

VII.

Il musicista tedesco si distingue dall'italiano e dal francese per un contrassegno che è pure uno dei derivati dal carattere generale della sua razza. Il Tedesco è per indole portato all'esercizio prevalente del pensiero, alla riflessione psicologica, al misticismo nelle arti e lettere, al desiderio intenso, infinito, spesso senza oggetto nè scopo, al romanticismo. « *Sehnsucht* », « *Gemüth* » sono parole che non si traducono in nessuna lingua, ma dicono tutto per la natura dell'animo del Tedesco. Egli ama l'affetto più intimo, delle cui inesprimibili delicatezze eccessivamente si compiace; facilmente nell'arte la realità gli repugna; lo offende il tratto che non manifesta una osservazione psicologica profonda, o non gli dà l'occasione e l'agio di esercitarla egli stesso; detesta l'esteriorità, si dà volentieri al sentimentalismo, brama di essere gittato e cullato in quella disposizione d'animo in cui lo coglie la nostalgìa, la solitudine della foresta, il chiaro di luna, sensazioni enigmatiche, inesprimibili, come quelle dense di sentimenti nebulosi, di aspirazioni insoddisfatte, ma eternamente vive e tese del romantico « *fiore azzurro* ». Spielhagen nelle « *Nature problematiche* » fa dire ad uno dei personaggi: « Ma Lei si ricorda del fiore azzurro nel racconto di Novalis? Il fiore azzurro! Sa che cosa è? È il fiore che nessun occhio d'uomo vide ancora, e il cui profumo empie tuttavia il mondo intero. Non ogni creatura è a bastanza finamente organizzata per sentire questo profumo; ma l'usignuolo ne è inebbriato quando, al chiarore della luna o nel crepuscolo del mattino, canta e lamenta e piange, e così erano e sono tutti gli uomini pazzi che prima ed ora gridarono e

gridano al cielo il loro dolore ed il loro ah, ed altri milioni d'individui, ai quali nessun Dio diede a dire ciò che soffrono e che nel loro muto dolore guardano il cielo, il quale non ha nessuna pietà di loro. E da questa malattia non vi ha nessuna salvezza, nessuna fuorchè la morte. Chi solo una volta ha fiutato il profumo del fiore azzurro, per lui non viene più nessun'ora tranquilla in questa vita. Come se egli fosse un assassino infame, come se avesse cacciato il Signore dalla sua soglia, così egli è spinto avanti e sempre più avanti per quanto i suoi piedi feriti lo addolorino, ed egli chiegga di riposare finalmente una volta il capo stanco. Bene egli prega, tormentato dalla sete, a questa o quella capanna per avere una bevanda che lo ristori, ma egli restituisce la brocca vuota senza ringraziare, giacchè una mosca nuotava nell'acqua, o il vaso, fosse anche di smalto, non era pulito, e in una maniera o in un'altra egli non si era ristorato. Ristorarsi! Dov'è l'occhio in cui noi abbiamo una volta guardato per non volere guardare in un altro più brillante, più infocato; dov'è il seno, sul quale riposammo una volta per non volere ascoltare il palpitare di un altro cuore più caldo, più ardente di amore? dove? io lo domando a Lei, dove?

« L'amore », suona la risposta, è il profumo del fiore azzurro, il quale, come Ella disse prima, empie il mondo intero, e in qualunqne essere che Ella ama di tutto cuore, ha trovato il fiore azzurro.

« Ella tuttavia non scioglie l'enigma » gli si ribatte leggermente e penibilmente « giacchè noi non possiamo appunto adempiere alla condizione di dover amare di tutto cuore. Chi di noi può amare con tutto il cuore? Noi tutti siamo così istigati e stanchi, che non abbiamo nè la forza, nè il coraggio che s'addicono a un amore

vero, serio, a quell'amore, che non riposa, non s'acqueta finchè non si è appropriato ogni pensiero della nostra mente, ogni sentimento del nostro cuore, ogni goccia di sangue delle nostre vene ».

Nulla di stupefacente che il Tedesco adori la musica per la sola ragione che essa è « un'arte divina, bella alla quale se egli si dà, essa diventa il suo uno e il suo tutto ».[1] Egli è in grado di scriver musica semplicemente per sè e pel suo amico, incurante affatto se essa debba essere eseguita mai o possa essere udita da un publico ».[2] Benchè ciò sia scritto in epoca lontana già e differente dalla odierna, quanto alle condizioni della società in Germania, sta di fatto però, che anche oggi non si può negare al carattere, al temperamento tedesco questa facoltà di amare l'arte come cosa divina e di entusiasmarsi per essa in una maniera così delicata, piena di sentimento, nobile, pensata di cui un Italiano o un Francese non si sentono capaci. Essi sono ricchi di qualità per manifestare chiaramente e subito i proprii pensieri e sentimenti, completi, definiti, il tutto con energia, nella piena luce, rivolti all'esteriore e soddisfatti in questo momento essenziale della loro efficacia. La natura del Tedesco è così intima e profonda, così preponderante in lui l'attività del sentimento e della riflessione, così complessa questa ed analitica, che delle esteriorità non può contentarsi. Ma a riprodurre questo fondo, così recondito e delicato, tanto più sarebbe d'uopo una forte qualità nell'uomo, il dono cioè della manifestazione chiara e facile, e questa, che dovrebbe essere e valere in relazione colla entità dell'intimo, sta invece al disotto della capacità che questo esige per essere mani-

[1] R. Wagner. — « *Ueber deutsches Musikwesen* ».
[2] R. Wagner. — Ibidem.

festato. La qualità di manifestare il proprio stato intimo si trova più raramente fra i Tedeschi che fra i popoli di razza latina: ma questa qualità è per l'arte necessaria, indispensabile; essa è la stessa capacità la condizione per cui si è artista e fra gl'Italiani facilmente si rinviene.

Ma andate in una sala di concerto in Germania: vi si eseguisce qualche grande capolavoro della loro musica; osservate il publico, raccolto, attento, silenzioso sino allo scrupolo, pensante. Non è il passatempo, il divertimento, un pretesto che egli vi cerca: egli vuol sentire e pensare la sua musica. Essa si è sparsa dovunque sino nella classe più modesta, più bassa della società, aiutata da istituzioni di diverso carattere e fine; col rinnovamento nello spirito della società germanica e nell'assetto nuovo della nazione essa ha moltiplicato il suo ascendente; l'opera sua, già grande nel secolo passato, ha raggiunto altezze impreviste e smisurate, ha interessato lo spirito speculativo ed ha mirato vieppiù all'incivilimento, a nobilitare il gusto ed i costumi della nazione.

Wagner credette, nel 1840, essere la mancanza di centralizzazione la causa per cui non poteva sorgere in Germania una grande opera musicale nazionale, e la ragione per cui la musica presso i Tedeschi ha ricevuto un carattere così intimo e vero. Ogni provincia aveva infatti i suoi artisti che indipendentemente coltivavano la loro arte. Ma oggi pure non sono le cose molto mutate. Anche oggi, unita la nazione senza la centralizzazione cui Wagner aspirava, ciò che egli pensava in fatto dell'arte si è realmente effettuato. Le condizioni musicali, come prodotte da una speciale natura, quanto al loro intimo carattere preponderante, sono rimaste le stesse; esse hanno preso uno sviluppo straordinario

quanto alle intenzioni, alla struttura, all'interesse delle rappresentazioni artistiche. La musica vi è coltivata, amata da per tutto più intimamente, con maggiore interessamento, decoro e profitto che presso di noi, ma sbaglierebbe chi credesse che anche il Tedesco non la coltivi oggi che per se stessa come un giorno, e non come mezzo per soddisfare l'ambizione, il desiderio della evidenza, come un mezzo di guadagno o per entusiasmare, per lustra e per la brama di dilettare e brillare in società. No. Egli ha posto da parte la modestia e la vergogna e va volentieri a prendere il suo numero fra gl'innumerevoli dilettanti, chè in tal guisa, come accade dovunque, poco gli costa essere lodato e brillare.

Tuttavia, ciò che sulla Germania musicale di sessant'anni fa, dice il giovane Wagner, che bene la conosceva, è in parte vero anche oggidì. A noi, e perchè meglio, più esatto e con maggior competenza difficilmente si direbbe, e per lo scopo che seguiamo, interessa di sapere ciò che egli pensava allora dell'ambiente che, nel maggiore sconforto, aveva visto inadatto all'azione artistica genialmente presentita.

Wagner scrive nel « *Deutsches Musikwesen* »: « La smania di brillare colle proprie produzioni raramente s'impossessa del Tedesco; i più non saprebbero come fare. Davanti a quale publico dovrebb'egli presentarsi? La sua patria è divisa in una quantità di regni di elettorati, di ducati, di città libere; egli abita forse nella città provinciale di un ducato; di voler distinguersi in questa città non gli cade neppure in mente, poichè non vi ha neppure un publico; se ha veramente orgoglio, od è costretto a guadagnare la vita colla sua musica, egli va nella residenza del suo duca: ma in questa residenza sono già molti esperti musicisti; stenta adunque a farsi innanzi; finalmente rompe il ghiaccio,

la sua musica piace; ma nel vicino ducato nessuno sa qualcosa di lui; come dunque dev' egli cominciare per farsi conoscere in Germania? Prova, ma ci diventa vecchio e muore; è sepolto, e nessuna bocca lo nomina più. Questa è all' incirca la storia di cento; qual meraviglia se migliaia non si danno l' impaccio di fare una carriera come musicista? Essi scelgono piuttosto un mestiere per nutrirsi e per occuparsi, nelle ore libere, tanto meno disturbati, della loro musica, per ricrearsi di essa, per nobilitarsi, ma non per brillare. E si crede forse che essi facciano della musica da mestieranti? Oh, no! Andate ed ascoltateli una sera d' inverno nella loro stanzetta; là seggono un padre ed i suoi tre figli intorno a una tavola rotonda; gli uni suonano il violino, il terzo la viola, il padre il violoncello; ciò che essi così profondamente ed intimamente eseguiscono è un « *Quartetto* » composto da quel piccolo uomo che batte la misura. Ma questo è il maestro di scuola del villaggio vicino, ed il *Quartetto* che compose è pieno d' arte e profondamente sentito. Andateci un' altra volta e ascoltate in questo luogo, questa musica di questo autore, sarete commossi fino alle lagrime e la musica penetrerà nel vostro intimo; saprete ciò che è musica tedesca, proverete ciò che è il suo sentimento. Qui non si trattava di offrire occasione a questo o a quel virtuoso di guadagnarsi un bravo mediante i suoi passaggi brillanti; — tutto è puro e innocente, ma appunto perciò nobile e sublime. — Ponete tuttavia questi eccellenti musicisti davanti a un gran publico, in un salone brillante, — essi non sono più gli stessi; la loro timidità vergognosa non permetterà loro di alzare gli occhi; diverranno angustiati ed avranno paura di non bastare alle vostre pretese. Si informeranno con quali arti altrimenti vi si soddisfece e si vergogne-

ranno della loro propria natura per apprendere rapidamente quelle arti che essi conoscono solo per averne sentito parlare. Essi si sforzeranno ora, perplessi, di eseguirvi pure dei passaggi brillanti; le medesime voci che cantavano così commoventemente la bella canzone tedesca, si eserciteranno in fretta nelle colorature italiane. Ma questi passaggi e queste colorature non vogliono loro riescire; voi le avete udite cantare molto meglio e questi guastamestieri vi annoiano. — E tuttavia questi guastamestieri sono gli artisti più veri e nei loro cuori arde il calore più bello di quello che versarono su di voi coloro che hanno entusiasmato finora nei vostri saloni brillanti! Perchè si guastarono quegli artisti? Essi furono troppo modesti e si vergognarono della loro natura. Questa è la parte dolorosa della storia della musica tedesca. — Tanto la natura come l'assetto della propria patria pone al Tedesco i limiti più gravi. La natura gli nega la educazione facile e molle di un organo principale, quello del canto, — l'assetto politico gli rende difficile la grande publicità. Il compositore d'opere si vede costretto di apprendere dagli Italiani un trattamento vantaggioso del canto, ma di cercare per le opere sue le scene straniere, poichè egli in Germania non trova quella sulla quale egli si può mostrare ad una nazione. In fatti, per ciò che riguarda questo ultimo punto, si può ammettere che il compositore, il quale rappresentasse le sue opere a Berlino, già per questo rimane completamente sconosciuto a Vienna ed a Monaco; solo dall'estero gli può riuscire di esercitare un ascendente su tutta la Germania. Perciò le sue opere assomigliano tuttavia a prodotti provinciali, e se per un artista è già troppo piccola sino una grande patria, tanto più lo deve essere una provincia della stessa. Il singolo genio si

slancia bene al di là di tutti questi limiti, ma invero più col sacrificio di una certa indipendenza della nazionalità. Ciò che vi ha di veramente proprio del Tedesco rimane così, in un certo senso, sempre provinciale; noi abbiamo canzoni popolari prussiane, sveve, austriache, ma non abbiamo una canzone nazionale tedesca ».

« È meraviglioso e stupefacente quali forze musicali si trovino spesso nelle città più insignificanti della Germania; e se vi mancano talora cantanti per l'opera, si troverà però da per tutto un'orchestra che sa eseguire eccellentemente delle sinfonie. In città di venti o trentamila abitanti si può esser sicuri di trovare invece di una, due e fino tre orchestre bene organizzate, [1] non contando gl'innumerevoli dilettanti i quali sono spesso così abili, se non persino musicisti più colti, che quelli di professione. Ora bisogna sapere ciò che s'ha da intendere per un musicista tedesco; si trova raramente che il più ordinario suonatore d'orchestra abbia pratica solo dell'istrumento pel quale egli viene impiegato; si può ammettere che, in media, ognuno possiede abilità uguale almeno in tre istrumenti. Ma ciò che v'ha di più è che ognuno è ordinariamente compositore e non già puramente empirico, ma egli ha imparato dal fondamento armonia e contrappunto. La più gran parte fra i musicisti di un'orchestra che suona una sinfonia di Beethoven, la sanno a memoria, così che da questa coscienza risulta spesso fino una certa temerità, che è dannosa alla esecuzione di una simile opera; giacchè, dandosi ogni singolo esecutore tutto alla sua compren-

[1] Ciò avvenne al maestro di trovare a Würzburg. Oggi lo sviluppo raggiunto è anche maggiore. A Lipsia v'ha, fra le altre, una buona orchestra esclusivamente formata di dilettanti.

sione individuale, questa sovente fa sì che egli considera meno l'insieme ».

« All'audizione di un concerto, di un'opera, dei grandi lavori magistrali cantati dalle sole voci nelle chiese, l'orecchio vuol essere soddisfatto, il cuore e l'anima cercano ristoro e il pensiero esige attività ».

« Con ciò scompare il piacere per la soddisfazione del puro eccitamento dei sensi, e subentra la brama che ha lo spirito di essere sollevato. Poichè al Tedesco non basta di comprendere la sua musica solo sensitivamente, così egli si famigliarizza coll'organismo intimo di essa, egli studia la musica, studia la dottrina del contrappunto, per avere più chiara la coscienza di ciò che nei capolavori dei maestri così potentemente e meravigliosamente lo attrae; egli impara ad approfondire l'arte e così diventa in fine egli stesso compositore. Questo bisogno passa in eredità dal padre al figlio e la sua soddisfazione diventa una parte essenziale della educazione. Tutto ciò che la parte scientifica della musica contiene di difficile il Tedesco impara da fanciullo, insieme agli studii della scuola, ed appena egli è in grado di pensare e sentire indipendentemente, non v'ha nulla di più naturale che egli racchiuda anche la musica nel suo pensare e sentire, e, lontano dal vedere l'esercizio di essa soltanto come un divertimento, va a lei con religione e come alla cosa più santa della vita. Egli diventa così entusiasta e questo entusiasmo intimo, devoto, col quale egli comprende ed eseguisce la musica, è ciò che particolarmente caratterizza la musica tedesca ». Dopo aver detto come il Tedesco sia rimandato alla musica istrumentale, Wagner continua: « È qui, nel campo della musica istrumentale dove l'artista, libero da qualunque influenza estranea e restringente, è in grado di raggiungere nella maniera più immediata l'ideale del-

l'arte; qui, dove egli deve impiegare i mezzi i più propriamente appartenenti alla sua arte, è vincolato persino a rimanere nel campo di essa ».

« Qual meraviglia se il serio, il profondo, l'entusiastico Tedesco si volge a questo genere di musica con maggior predilezione che ad ogni altro? Qui dov'egli si può dare tutto alle sue fantasie piene di sogno, dove l'individualità di una passione determinata e limitata non vincola la sua imaginazione, dov'egli si può perdere sciolto nel gran regno dei presentimenti, qui egli si trova libero e nel proprio paese. Per rendersi sensibili i capolavori di questo genere dell'arte non è necessaria la scena brillante, non costosi cantanti stranieri, nessuna pompa dell'apparato teatrale; un pianoforte, un violino basta per svegliare le imaginazioni nel maggior brio e trasporto; ed ognuno è maestro di uno di questi istrumenti, e nel luogo più piccolo se ne trovano a bastanza per formare un'orchestra in grado di eseguire le più potenti e gigantesche creazioni. Ed è egli possibile che coll'aggiunta la più ricca di tutte le altre arti si possa erigere un edificio più splendido e più sublime di quello che una piccola orchestra è in grado di fabbricare nell'esecuzione di una sinfonia di Beethoven? No certo! L'apparato sensuale più ricco non può giammai rappresentare ciò che una esecuzione di quei capolavori in realtà espone ».

« La musica istrumentale è così la proprietà esclusiva del Tedesco, essa è la sua vita, essa è la sua creazione! E appunto in quella vergogna modesta e timida che forma un tratto principale dell'animo tedesco, può avere fondamento importante il prosperare di questo genere. È questa vergogna che impedisce al Tedesco di far pompa esteriore della sua arte, di questo suo santuario intimo. Con giusto tatto egli sente che così producen-

dosi, rinnega persino l'arte sua, giacchè essa è di origine così pura, così eterna, che nella brama della pompa facilmente è spostata. Il Tedesco non può comunicare la sua estasi musicale alla massa, ma soltanto al circolo più famigliare del suo ambiente. In questo circolo egli si abbandona liberamente al trasporto. Lascia scorrere senza impedimento le lagrime della gioia e del dolore; ed è qui per ciò che egli diventa artista nel pienissimo senso della parola. Se questo circolo non è a bastanza numeroso, bastano bene un pianoforte e un paio d'istrumenti ad arco coi quali si fa musica. Si eseguisce una sonata, un trio o un quartetto, o si canta la canzone tedesca a quattro voci. Se si estende questo circolo intimo, il numero degl'istrumenti cresce e si suona la sinfonia. In questa guisa si è autorizzati di ammettere che la musica istrumentale è uscita dal cuore della vita famigliare tedesca; che essa è un'arte la quale può essere compresa ed apprezzata non dalla moltitudine di un gran publico, ma solo dal circolo intimo di pochi. Si addice un entusiasmo nobile e puro per trovare in essa l'estasi vera ed alta che essa versa soltanto sopra l'iniziato; ma questo non può essere che il musicista vero, non la massa di un publico di salone desideroso di divertirsi. Giacchè tutto ciò che quest'ultimo comprende e saluta come episodii piccanti, brillanti, diventa in questa maniera completamente frainteso e quindi posto semplicemente nella serie delle arti vane e civettuole ciò che ebbe origine dall'anima più intima dell'arte più pura ». [1]

Oggi si illuderebbe chi credesse di trovare la vita dell'arte in Germania nelle condizioni precise in cui Wagner la descrive. Ma c'è tanta verità nel quadro che

[1] Ueber deutsches Musikwesen. Ges. Schr. I. 188-195.

ne fa il maestro nel 1840, che anche oggi esso ritrae nella massima parte il vero stato delle cose. Quello spirito accentuatamente romantico ha in parte ceduto di fronte alla importanza della vita nuova, dei bisogni collettivi della nazione. L'uomo, l'artista non lavora più soltanto per i fumi della sua testa, venerando sopra tutto la modestia, la verecondia dell'arte sua, vergognoso se troppo appariscente; non la coltiva, nè produce in essa per l'egoismo in cui si restringe il suo ingegno e il suo cuore di poeta; egli lavora per la causa comune, per la causa del beneficio, del benessere, dell'ammaestramento, dell'avvenire del suo simile e della nazione. Quel popolo di pensatori e di poeti è occupato oggi in tutt'altre faccende che nei sentimentalismi e nelle astrazioni. La Prussia, abbattuti i piccoli Stati, le loro debolezze ed i loro idillii feudali, ha energicamente segnata la via in cui la nazione nuova s'ha a mettere. La idea nazionale ha modificato l'ideale dell'umanità, conseguentemente l'ideale delle arti. L'azione degli uomini non è più isolata, il suo obbiettivo è più pratico, e se si volesse sostenere che le arti ne soffrono, si errerebbe, a mio credere, perchè la più romantica fra esse si è in questo secolo più d'ogni altra sviluppata. E se si obbietta che questo sviluppo è in gran parte ottenuto e derivato da una mente romantica, io rispondo che ciò è vero sino a un certo punto, perchè, con tutte le pure qualità romantiche dell'ingegno di Riccardo Wagner, egli, nella essenza della sua azione artistica, nell'obbiettivo, nel fine, non che nei mezzi palesa, in verità, molte proprietà della riflessione romantica modificate tuttavia dallo spirito regnante nell'epoca sua. La direzione data al suo ingegno, il suo gusto, le sue tendenze quanto alla scelta de' soggetti poetici ed all'impiego della musica nel dramma, con-

fermano la prima, la totalità concettuale dell' opera e il suo fine la seconda asserzione.

Si leggono, è vero, oggidì in certi libri che trattano della musica e dell' opera, le sentimentalità più malinconiche, le più fantastiche bizzarrie, giacchè taluno fuori della poesia, non conosce pensiero applicabile alle arti. Tutto ciò ricorda le idee e le definizioni di Hoffmann, di Novalis; non ne è anzi che una trascrizione, ma non così divertente come l'originale.[1] Lo stesso Wagner si dà talora ad entusiasmi così enfatici, malsani, nulla dicenti, da crederlo dominato momentaneamente da un' estasi pazza. Si leggano i suoi libri sull' arte: troppo spesso egli polemizza da artista e non riconosce ritegni al suo sentimento personale. Ma se noi osserviamo l' opera sua totale, queste idee meschine si disperdono soffocate come chimere inutili dalla grandezza e dalla solidità della sua mole. E se la corrente romantica tedesca nella musica e specialmente nella poesia, (chè in rapporto a quest' ultima è stato da' critici sino ad oggi tutto trascurato, ignorato), fornì gli elementi che dovevano ringiovanire il melodramma e particolarmente il dramma musicale, questo sorge tuttavia con una veste affatto nuova e indipendente e in perfetta armonia colle altre manifestazioni nel terreno delle arti. E non potrebbe essere altrimenti. L' arte riassume costantemente

[1] Si trovano in Hoffmann illustrazioni della musica come queste: « La musica che dimora nel nostro intimo può essere differente da quella che risuona nella natura come un profondo mistero che l' alto senso può solo scrutare, o si trasmette mediante l' organo degli istrumenti come nella costrizione di un incanto potente di cui non siamo signori? » — « Vi hanno dei momenti, in ispecie quando ho letto assai nelle opere del gran Sebastiano Bach — nei quali i rapporti matematici musicali e le mistiche regole del contrappunto mi destano un orrore intimo. Musica — con segreto spavento, con terrore io ti nomino! Tu, sanscrito parlato della natura! » (Kreisleriana).

la vita sia individuale o comune. Come Hoffmann stesso confessava, un' epoca fatale e difficile ha afferrato l'uomo con pugno di ferro: grandi necessità e grandi dolori gli hanno fatto sentire ciò che era e ciò che doveva essere. Quest'uomo, il quale vedeva la vita esteriore stanca e morta, e non cercava di rianimarla che colle sue fantasie intime e ardenti, e poetava e pensava tutto occupato nei problemi filosofici, negli enigmi del cuore, nelle riflessioni e nei sogni, e il suo rappresentante vedeva in Amleto, quest' uomo guarda ora la vita nella sua realtà, quale essa è, e come si può energicamente operare per migliorarla. Dalle nebulosità fantastiche dell' idealismo e dal versare, spasimando, la piena del suo cuore, egli si è distolto, è disceso in terra e si è messo a sentire cogli uomini e con essi a ragionare. Se questa ragione lo redima veramente e lo renda tranquillo, è incerto, ma è vero e sicuro che lo solleva nelle sue lotte e lo guida nelle sue imprese, e non lo abbatte nè lo rovina, come la prostrazione ed il languore, il soggettivismo, l' astrazione, l' avversione, l' orrore e la fuga della realtà.

Di questo senso deciso della realtà portano oggidì l'impronta, in Germania, tutte le manifestazioni publiche, i discorsi privati, le fisionomie delle città. A Berlino s' incontra da per tutto il rigido militare coperto di distintivi, di decorazioni; libri, opuscoli, giornali di famiglia seguono un fine pratico. Tutto è influenzato dal nuovo spirito: oggetti di galanteria, utensili di casa, ornamenti, quanto l' uomo pensa e dispone per le necessità e i comodi della vita, ha un' apparenza rude, guerriera. Percorrete una strada ed osservate ricordi della vita militare, della storia, delle guerre: vedete cannoni, palle appuntate, piramidi di fucili; da queste imagini muove l' occasione per forme o tratti distintivi

e favoriti negli oggetti, o per allusioni nei disegni; tutto ciò si osserva nella vita reale, nelle sue costruzioni, nelle sue trovate, — io taccio delle raccolte speciali come ne' monumenti o ne' musei, a Berlino, a Monaco, a Lipsia, a Colonia. L' interesse per la filosofia, un giorno così universalmente coltivata, per la poesia, è soffocato dall' attenzione posta nei problemi sociali e politici. Si studia e si pensa per migliorarsi, così anche ogni speculazione scientifica o si mette nella via del positivismo o non esiste. Dovunque, in ogni cosa è impressa l'idea regnante dell' epoca, la forza nella unione e nella disciplina; e a questa idea nazionale ha ceduto tutto, ad essa converge ogni attenzione, ogni sforzo, ogni opera dell' ingegno, e invece dell' estasi e del mal di cuore, dominano l' esperienza e la ragione, e si dice in Germania che l' entusiasmo dei Tedeschi vinse nel 1813 il primo Napoleone e il calcolo ha vinto nel 1870 il terzo.

« L' idea, dice Brandes, sotto la cui stella è posta la nuova Germania, è l'idea di ordinarsi per un tutto. Essa penetra nella vita e nella letteratura. L' espressione « *In Reihe und Glied* » (il titolo di un romanzo odierno) può valere, a questo riguardo, come lo scioglimento generale. Si vuole radunare quanto è sparso ed estendere la cultura ammucchiata in troppo poche mani; si vuole fondare un grande Stato ed una grande società, e si esige rassegnazione dal singolo individuo per il meglio dell' efficacia delle masse. Efficacia delle masse! Questa trovasi da per tutto ne' fenomeni più importanti del secolo. È la fede in essa che sta al fondo dell' organizzazione di Bismarck e dell' agitazione di Lassalle, dell' arte della guerra di Moltke e della musica di Wagner. È la volontà di educare il popolo e di schierarlo per un fine comune che sta al fondo dell' attività lette-

raria degli scrittori in prosa. Tenersi alla cosa ed all' oggetto, ciò che ne' giorni addietro chiamavasi oggettività e realismo, hanno comuni tutte le produzioni che il più fedelmente riflettono il carattere dominante dell' epoca. La efficacia delle masse nella letteratura viene determinata dal rapporto con idee storiche, dalla fede nel progresso e nella libertà come potenze storiche. Il rapporto del singolo colla umanità, il sacrificio dell' io per l' idea sta in questa letteratura in forte contrasto coll' idolatria dell' individuo intelligente, con tutte le sue particolarità e colla indifferenza per quanto v' ha di storico e politico, che era propria del romanticismo ». [1]

Così è caratterizzata la vita spirituale odierna in Germania. Noi, procedendo secondo il nostro scopo, vediamo come e sino a qual punto il nuovo spirito tocca l' arte e la musica in particolare, per quale specie d' ingegno essa ne imprime il carattere nei suoi prodotti, come i Tedeschi la seguono, intendono il suo fine ed i suoi piaceri.

Ai piaceri dell' orecchio essi tengono con ardentissimo desiderio e con interesse quasi sconosciuto da noi, e li intendono in una maniera artistica, elevata e pura; li volgono non al semplice fine di diletto, di ricreazione dei sensi, ma a quello di una educazione del proprio spirito ancora e di una squisita sensibilità. L' amore che pongono nel coltivarsi nell' arte dei suoni può anche oggidì servire di esempio ad ogni Italiano, il quale ama di sentirsi dire che egli ha una natura eccezionalmente musicale, che musicale ha quindi il gusto, la competenza, l' intelligenza più di quello che in realtà manifesti e curi tutto codesto e sul serio. Si prende da

[1] G. Brandes: Die Romantische Schule in Deutschland. 29.

noi quest' arte (forse perchè ci siamo troppo vecchi) tanto alla leggera, con tanta indifferenza, che essa entra, se mai, a far parte dell' educazione col pessimo che essa può dare, cioè colla ingente frivolità e la pretensione balorda del brano dilettantesco del pianoforte. Tutto da noi, sino le tegole ed i sassi, parla della musica, delle sue maniere, delle opere grandi e piccine, tutti ne abbattono od esaltano, sognano perfino escursioni nel campo della tecnica, tutto confondono in una ignoranza amena, placida, ma sono tutti musicisti nati e non bisogna loro ricordarlo due volte, altrimenti diventano critici.

La natura, il temperamento musicale presso i Tedeschi è tutt' altra cosa; l' amore ed il rispetto con cui coltivano l' arte è fin troppo diverso da quello che intendiamo noi. Ciò che Wagner dice non è che semplicemente vero, ed ognuno può anche oggi persuadersi di fatto che, in Germania, il Tedesco tiene la sua arte, la sua musica nel proprio intimo e la venera con religione. D'altra parte, quando la natura, il cielo, non offrono gran che da soddisfare il bisogno della sensazione della vista, distraggono meno le altre sensazioni: il clima è crudele, la fatica della vita è grave, esige lo sforzo, domanda sollievo più penetrato, più intimo; l' imaginazione, il sentimento, il pensiero vi si aggiustano ed equilibrano, secondo speciali attitudini, caratteri, momenti manifestantisi in questa vita che il temperamento si forma e determina e l' ambiente mantiene. E i Tedeschi meglio di noi e più di noi si raccolgono nelle loro sale dei concerti con entusiasmo sempre giovine e nuovo, nel far musica, nella lettura, nel circolo, nella conversazione. Anche oggi — ve ne persuadete frequentando una modesta famiglia borghese — basta ad essi di amare l' arte con slancio e passione: non desiderano

d'essere notati. Dalle case che radunano le comodità più confortabili sino alla stanzetta dello studente, il piacere di far musica è grande. In una famiglia di quattro o cinque persone voi fate una visita e li trovate seduti ad eseguire un quartetto. Ciò mi avvenne a Lipsia. L'amare e coltivare l'arte non implica per loro nessuna lustra.

È per il piacere che all'uomo ne viene che essi sentono istintivamente questo amore. I concerti di musica istrumentale, le grandi esecuzioni degli Oratorii, e delle cantate sacre o profane vi sono da per tutto in grande onore, formano la passione loro speciale e si succedono con regolarità assidua. Anche le orchestre militari danno i loro concerti, ne' programmi dei quali sono le opere de' più grandi maestri. Hanno i teatri dell'opera aperti tutto l'anno con repertorio fisso ed eclettico; chè essi non rifiutano nulla d'interessante da qualunque parte venga; in trenta sere possono dare trenta opere differenti soddisfacendo così alle esigenze dell'artista, del conoscitore, dell'abbonato. In Italia, ne' teatri principali, se l'opera piace, si rischia di doverla sentire per dieci e più sere di seguito. Noi siamo dell'arte sempre più disgustati e in questa misura cresce per essa la nostra indifferenza.

Anche gli studenti si riuniscono in società di canto corale e nelle diverse loro corporazioni c'è l'elemento atto a qualunque più difficile esecuzione. Se occasionalmente essi cantano in coro senza accompagnamento, lo fanno con arte e col massimo piacere di chi ascolta. I Tedeschi amano tanto la musica che ne fanno un consumo da veri ghiottoni; e nelle sale dei più grandi *restaurants* e caffè, nelle *Trinkhallen* s'odono quando orchestre complete, concerti di società corali, orchestre militari o, in mancanza di ciò, degli organi

orchestrali giganteschi; e cantanti vengono dalla Carinzia, dal Tirolo, dalla Stiria col repertorio attraente delle loro canzoni popolari; da per tutto, ne' locali pubblici, dove la gente si diverte, si fa musica istrumentale o vocale, gaia ma finamente sentita. Non è un sentimento moderno, non una novità; il loro piacere nel far musica, la idolatria per essa è ereditaria, tradizionale.

Già nel secolo XVI essi avevano nell' Olanda i maestri migliori, i cantori e gl' istrumentisti più ricercati nel mondo. Anche il Guicciardini li loda assai. In Italia, in Francia, in Inghilterra essi fecero scuola. Tutti avevano da imparare da loro l' armonia, il modo di cantare a più parti e di accompagnare il canto col suono degli istrumenti. I Germani sino dal medio evo e pur fra il popolo, presso i Celti, nella Nortumbria, in Wales, nella Brettagna, in Scandinavia, a S. Aimand, a Colonia, nella Svizzera coltivavano saggiamente l' attitudine tutta loro speciale, che è una facoltà primordiale della loro razza, quella cioè di cantare a più voci. Il piacere musicale trovano essi nel contesto del tessuto armonico più che nel predominio della voce cantante più acuta, la cui melodia in Italia si predilige: e fra il popolo cantavasi, presso i Germani, a più parti quando da noi, con Boezio e dietro il suo esempio, si speculava astrattamente sulla musica disprezzandone la pratica la quale, al postutto, riducevasi al canto fermo. Ora le diverse attitudini fondamentali, le loro rudimentali facoltà, sì ne' Germani come negl' Italiani, sono rimaste le stesse. In sostanza il loro sentimento predilige oggi quello che preferiva nel medio evo; esso ha persistito a fare del piacere nella melodia facile, chiara e che subito si manifesta alla superficie, una qualità della musica italiana, e del piacere nell' armonia, nel giuoco

di diverse parti o melodie, una qualità della musica tedesca. La gente del popolo in Germania canta anche oggi in parti e bene; numerose sono in una stessa città le società corali. Esse prestano la loro opera ne' servizi divini settimanali delle chiese, vi eseguiscono con arte e perfezione da far arrossire ogni Italiano i capolavori di Palestrina e di Marcello, di Allegri e di Bach, di Lasso e di Mendelssohn, di Carissimi, di Durante, di Lotti, di Traetta. Coltivando le opere di questi grandi maestri, i Tedeschi sono riusciti ad essere forti padroni di quello stile corretto, nobile ed austero come esecutori e come compositori. Oppure essi danno concerti nella stagione invernale o in certe solennità religiose in cui l'Oratorio o la messa di Bach, la cantata sacra di Händel o di Mendelssohn ricevono la esecuzione più completa, grandiosa, solenne. Tale altra volta le medesime società eseguiscono, nelle sale dei concerti o di riunione, musiche profane moderne pel coro solo, nelle quali, per lo studio, l'abitudine ed il lungo lavoro, hanno esperienza ed abilità eccezionali e di cui posseggono il segreto della composizione e dell'efficacia.

Sono società bene organizzate, dirette con arte e con senno da musicisti abili e intelligenti, ed il risultato che non isfugge a nessuno è che il popolo per mezzo loro s'educa al buon gusto musicale ed a un sentimento serio dell'arte.

VIII.

Varie cause influirono sulla direzione presa dalla speculazione germanica; noi abbiamo visto l'ambiente; egli è certamente il più atto allo sviluppo delle idee pure; cosi è del clima, dei costumi, della sensibilità

lenta per le impressioni esteriori, la quale richiama l'uomo alla concentrazione di se stesso nel proprio intimo, alla prediletta superiorità del pensiero, alla riflessione astratta. Si dice comunemente che il temperamento freddo, calmo si presta di più alla costanza ed all'energia della speculazione, qualunque sia l'oggetto suo. È vero, ma ad essere artista sono d'uopo qualità opposte, ed una percezione lenta, tarda dei caratteri delle cose e la loro manifestazione impersonale e confusa non avrebbe giammai data un'arte come i Tedeschi, in realtà, posseggono, e che essi per i primi onorano, nella coscienza del suo valore. Questo non impedisce loro di accordare ogni loro stima ed amore indistintamente a quanto nell'arte ne è degno. Ma oggi, in Germania, lo spirito generale non è così grave e calmo come tradizionalmente si crede. Psicologicamente osservato, l'uomo del paese ha attivi lo stato della imaginazione e del sentimento, non nella vivacità ed agilità, se si vuole, della razza latina, ma aggiustati all'attività preponderante della riflessione. Avvenimenti, del resto, hanno lavorato su questi uomini, li hanno riscossi; fra loro si nota una tensione immensa di volontà, una febbre incessante di lavoro; la nazione si è fatta forte ed orgogliosa delle sue nuove conquiste materiali ed intellettuali, nella scienza, nell'arte, nella grande e fortunata politica. L'uomo, causa degli avvenimenti, ha subìto, alla sua volta, le modificazioni da essi apportate e le vede riflesse e le studia nel suo intimo.

Ma questi avvenimenti hanno sviluppate nuove asprezze negli animi, passioni turbolente, desiderii nuovi, nuove smodate ambizioni, un orgoglio rude ed imperioso. Poscia questi desiderii hanno piegato il carattere alquanto di più verso il lato della raffinatezza, del benessere senza limiti che si è intraveduto e cui

si agogna, e verso il lato della sensualità alla quale oggi tutto predispone nella vita. Così anche i Tedeschi hanno perduto assai del loro antico buon umore e sono diventati, da un secolo, piú ragionevoli e positivi in compenso. Nuovi fatti aiutarono e stabilirono lo sviluppo del loro carattere nazionale di cui, un secolo fa, non si aveva presentimento alcuno, e la storia ci dice appunto il loro successo in qualunque cosa essi da un secolo hanno impreso a fare. Avevano fatto le guerre religiose tra le violazioni inique di ogni diritto e il sorgere delle sette più pazze e indomabili, e nelle lotte accanite della Riforma o nella guerra atroce degli Hussiti, o aggiogati al regime esautorato di Massimiliano, avevano sentita la percossa d'ogni tirannia, d'ogni abuso, fra la decadenza generale del popolo e il ridicolo dei governi. Poi hanno subìto le invasioni francesi; in un momento di prostrazione generale, all'epoca delle guerre napoleoniche, hanno avuto i loro più grandi uomini, scienziati, letterati, artisti, poeti, tutti indifferenti o ignoranti della politica, occupati questi ultimi delle tragedie classiche, di esplosioni del cuore e dei giuochi di fantasie ammorbate, ma non dell'avvenire della nazione. Essi non vedevano la vita nell'arte o qualche riflesso dell'arte nella vita; non avevano da rappresentare nè il popolo, nè un bene comune, nè un uomo comune; non avevano questo popolo da educare; sul finire del secolo passato, — il momento migliore della loro filosofia, — vivevano concentrati, assorbiti dalle loro speculazioni e dagli studii dell'arte antica, tra le fantasie poetiche ed in quel pandemonio di sciocchezze e di trivialità fantastiche, ma spesso geniali, che forma la loro epoca storica letteraria del romanticismo.

Si errerebbe affermando assolutamente che, in Ger-

mania, la filosofia non sia oggi in onore. Piuttosto anch' essa è stata trascinata dalla corrente delle idee nuove, e, compresa dello sviluppo straordinario delle scienze positive naturali, segue il loro metodo e il suo lavoro è da esse determinato; dal campo delle astrazioni essa è passata in quello del realismo, trae ogni fonte di vita dalle prove sull' essere naturale e dalla storia, nelle quali il metodo scientifico positivo ha per essa la sua base e di cui anche la psicologia abbisogna se vuol essere eretta a scienza. Presso i Tedeschi, oggidì, ogni speculazione porta impresso il carattere della realtà e della utilità; l' etnologia, la linguistica, le scienze sociali, la storia delle arti, delle scienze, delle religioni hanno per essi ricevuto, in questi ultimi tempi, un largo contributo di studii e di scoperte. D' altra parte è innegabile che essi trovano bensì il più grande piacere nella speculazione pura, nell' analisi affinata, nel seguire le arditezze del pensiero e della logica, nell' approfondire le attività più opposte dello spirito, le agitazioni dell' anima, le audacie, le evoluzioni della fantasia, le astrazioni, i sentimenti sublimi, cupi, quasi imperscrutabili, i sogni, le violenze misteriose, le impronte tragiche della natura umana; tutta una speculazione del mondo che circostanze speciali fisiche, morali e storiche, proprie della razza e dell' ambiente, produssero e diressero convergente nell' effetto di sviluppare le forze della mente coll' analisi profonda e disciplinata, senza che la facoltà dell' imaginazione e l' attività del sentimento ne soffrissero, chè anzi, in effetto, esse ne uscirono più vivaci e più forti. I Tedeschi mostrano ad una medesima epoca di cultura storica uomini come Mommsen e Mackart, Bismarck e Wagner, Moltke e Auerbach, Virchow e Spielhagen Röscher e Freiligrath. Dopo il disastroso anno 1806, in cui Napo-

leone, vinti i Tedeschi a Iena e ad Auerstaedt, entrava in Berlino, un lavoro raccolto, paziente, patriotticamente entusiastico s' iniziò in Germania per liberarsi dal dominio francese. L' epoca del rinascimento nazionale germanico ha avuto di poi una efflorescenza ed uno sviluppo importante nelle arti, nelle scienze, nelle invenzioni, nelle industrie. Dal 1813, dopo la decisiva battaglia di Lipsia, poichè furono raccolti, seguì un appello potente all' azione universale. Gli spiriti dell' epoca del romanticismo contrastavano coll' amore della patria, della nazione, della religione; il gesuitismo si mascherava a libertà. Görres, che Heine chiama la « *iena tonsurata* », voleva più ancora del pietismo reazionario di Prussia. Arndt combatte l' industrialismo moderno, il vapore, le macchine, la innondazione del proletariato e della plebe. Gli uomini più insigni e fra loro in ispecie gli artisti, i letterati, i poeti si tengono lontani dalla politica. La più gran mente di poeta dell' epoca antepose l' interesse scientifico all' interesse personale politico, anzi a quello fece tenere il luogo di questo. Goethe, nella campagna contro la Francia, durante la Rivoluzione, impiega il suo tempo (egli stesso si serve dell' espressione) a studiare diversi fenomeni della dottrina dei colori e del coraggio personale. Dopo la battaglia di Iena, Knebel scrive di lui e di sè : « Goethe fu occupato tutto il tempo colla sua ottica. Qui, sotto la sua direzione, noi studiamo osteologia, per la quale v' è tempo acconcio, giacchè tutti i campi sono seminati di preparati ». Brandes aggiunge che « i cadaveri dei suoi compatrioti caduti non lo inspiravano a scrivere odi o elegie, ma egli li dissecava e ne preparava le le ossa, »[1] e narra quest' altro aneddoto: « Quando

[1] G. Brandes: Die Romantische Schule in Deutschland. 31.

Goethe, giovane a vent' un anni, dopo la rivoluzione di luglio, ricevette un conoscente esclamando: « Ebbene, che dite del grande avvenimento? Il vulcano è in piena eruzione! » e l' altro rispose significandogli il dispiacere per la cacciata della famiglia reale, Goethe rimandò il malinteso; egli aveva parlato precisamente della disputa scientifica scoppiata nell' Accademia fra Cuvier e Geoffroy di Saint-Hilaire. Gottschall[1] osserva che il non aver Goethe scritte canzoni di guerra durante la lotta con Napoleone ha il suo lato buono che non si deve misconoscere. « Scrivere canzoni di guerra e sedere nella stanza, codesta sarebbe stata la mia maniera! Fuori del bivacco dove, di notte, si ode il nitrire dei cavalli degli avamposti nemici, io avrei tollerato codesto! Ma questa non era la mia vita e non l' affare mio ma quello di Teodoro Körner. A lui le sue canzoni di guerra stanno completamente bene. Ma per me che non sono una natura guerriera e che non ho nessun senso guerriero, le canzoni di guerra sarebbero state una maschera molto male aggiustata sul volto. Nella mia poesia io non ho mai affettato ». E Hölderlin, come tratta egli i Tedeschi? Come inetti alla vita sociale. Egli giubila per i trionfi dei Francesi, per i passi giganteschi dei repubblicani, schernisce tutte le *mascalzonate* del Würtemberg politico e clericale e di Germania e di Europa. Hoffmann scrive nel 1817: « Quale artista s' è incaricato degli avvenimenti politici del giorno? Egli viveva soltanto nella sua arte e solo con essa egli camminava nella vita: ma una età grave e fatale lo ha raggiunto e gli strappa delle parole che gli erano altrimenti straniere ».

La letteratura infatti, la poesia sullo scorcio del

[1] Nationalliteratur Bd. 1. Pag. 58.

secolo passato ed in principio del nostro mostra, in Germania, tendenze cattoliche con Tieck, Novalis, Wackenroder, Schlegel, Schleiermacher. Nella corrente romantica di cui questi sono rappresentanti, Hoffmann ed Eichendorf personificano specialmente la propria psicologia, Werner e Kleist, Steffens e Müller il misticismo, De la Motte Fouquè il Germanismo. L'entusiasmo con cui fu fatta la guerra del 1813 aveva data una marcatissima forza al sentimento, ma più ancora al pregiudizio ed all'orgoglio nazionale. Ogni impresa, ogni studio vuole avere la base e l'obbiettivo del carattere germanico puro, considerato specialmente, riflesso e sviluppato nelle scienze e nelle arti. Si cadde nell'esclusivismo. « Il sentimento patriottico che aveva dettate le canzoni guerresche di Teodoro Körner, si convertì presso un gruppo di poeti, in lirismo per l'impero germanico e per l'imperatore, vale a dire per la Germania del medio evo e si cominciò a cantare lo splendore del tempo passato. Anche l'antica mitologia germanica, le antiche gesta degli eroi, Arminio e gli abissi della foresta di Teutoburgo, Wodan e i Druidi, le sacre quercie e la divina antica ruvidità e rozzezza germanica, coi capelli pettinati e due grossi pugni ai fianchi, vennero in onore ».[1] Al lirismo patriottico si aggiunse il religioso e venne la volta della moralità speciale e del carattere proprio del cristianesimo germanico. Ma gli studii, che ebbero per oggetto la ricerca del carattere specifico germanico in ogni cosa, non solo portarono alla scienza, in ispecie quelli grammatici e storici dei fratelli Grimm, i più brillanti risultati, ma influirono potentemente sull'anima, sulla mente degli uomini, sulle idee, sui sentimenti di dovere, di patria,

[1] G. Brandes: Die romantische Schule in Deutschland, pag. 370.

di religione e di libertà. L'entusiasmo religioso non fu più una melanconica chimera di Tieck, un'esaltazione estatica di Novalis, un paradosso di Schlegel, una virtù sentimentale, patetica di Wackenroder; fu la decisa opposizione del sentimento elevato e fiero del cristianesimo germanico riscosso dalla Riforma al cattolicismo invadente il terreno della letteratura e della poesia. Ora si pensava per agire; coll'opera del risveglio si preparava la nazione per l'avvenire; lo spirito vi era diventato pratico e positivo, il lavoro urgente, incessante si proponeva non un viaggio a traverso le fatue rappresentazioni della fantasia, ma si era fissato una meta ragionevole, chiara, benefica.

La Germania formava il carattere a' suoi figli. Per chi non conosce il Tedesco da vicino non è facile comprendere tutta la portata dello slancio entusiastico con cui, dall'epoca del risveglio nazionale sino ad oggi, egli prosegue fiero e franco nel suo sviluppo in ogni ordine di idee, come egli accordi tutto l'interesse di cui si sente capace alle manifestazioni del sentimento politico dei ricordi nazionali, nelle feste, negli anniversarii che ricordano uomini e fatti gloriosi per la patria, nella inaugurazione de' monumenti, ne' libri, nelle conferenze, nelle commemorazioni universitarie, ne'congressi scientifici, nelle istituzioni morali e pedagogiche, nelle applicazioni delle industrie, negli scambii de' commerci; con quanto senno ed ardore si tramandino nella vita famigliare, da generazione in generazione, i giudizii e le forme acquistate che si mutano in istinto; con quanto patriottismo l'individuo e la massa si dedichi al bene publico, con quanto coraggio e disinteresse alla protezione ed allo sviluppo delle scienze e delle arti. È un aggrupparsi, un conglomerarsi di tendenze generalizzate e volte ad un fine unico che li fa grandi e forti

e questo ha la sua base nell' orgoglio e nell' ascendente della nazionalità. Un tale ambiente, in cui le facoltà dell' uomo sono animate da uno stesso stimolo, e dove le idee e i sentimenti s' accomunano facilmente e presto, è il più propizio allo sviluppo delle facoltà medesime. Esse, nella loro azione incessante e collettiva, fanno gli uomini più disciplinati e più forti, più sicuri di manifestare spontaneamente e vivacemente i proprii pensieri e sentimenti; giacchè essi incontrano generale la corrente di simpatia in cui vengono con arditezza ed energia lanciati. In essa è il loro aiuto potente, il loro completamento e la loro moltiplicazione.

Una simile comunanza delle menti, una simile eccitazione universale mutua, un tale assembramento assimilatore delle facoltà si è osservato in Italia all' epoca del risorgimento nazionale ed a questo si accoppia bene una grande epoca letteraria e quella grandissima della musica popolare. Così in Francia avviene all' epoca della Restaurazione, in Germania nel principio del nostro secolo. È l' uomo accomunato, sociale che produce e crea nell'arte, non l' uomo isolato. Quegli ha la forza delle idee vicine, ha il sentimento generale della simpatia per lui e l' aiuto poderoso ed incessante del gusto generale che in lui si concentra. La storia delle arti è la storia intima degli uomini; per questa si spiega quella. Ma le arti si muovono, compiacciono, si modificano nella vita di cui quest' uomo fa parte ed appaiono rinnovate con un nuova cultura del suo spirito e tramontano quando la specie di questa non dia loro elementi di vita. Dall' epoca delle monarchie eroiche della Grecia sino a noi, una serie continua di avvenimenti, di trasformazioni nello stato degli uomini ha determinato il rinnovamento o la perdita delle arti. La musica che non è fra esse isolata, ma sì bene una parte di un

tutto, non più solo opera di scuola o passatempo, ma una manifestazione eletta, eloquente dello spirito umano, passa, come prodotto, al giudizio critico dell'uomo. Ma tutto ciò non basta a produrre l'arte. È necessario l'uomo colto. La storia solleva questa condizione; la efflorescenza delle arti in Italia è sempre stata accompagnata da una cultura superiore; lo si è visto al medio evo, al Rinascimento, nel 1600, e la stessa osservazione si può fare per le altre nazioni che di arte ci diedero monumenti.

Si consideri l'epoca e l'opera del Rinascimento delle arti in Italia; all'ardore, alla fierezza degl'individui s'accompagna una cultura generale fina, unica in Europa. È nel suo accoppiarsi col genio che nel 1600 sorge in Italia il melodramma; è dietro gli studii degli accademici di Firenze che Rinuccini, il quale, dopo i modelli del Poliziano e di Giovanni Bardi, [1] perfeziona i primi tentativi del Guarini [2] e del Tasso [3], scrive i suoi drammi che, posti in musica da Giulio Caccini e da Iacopo Peri, danno la prima forma dell'opera. Si legga il discorso che Iacopo Peri premette alla musica dell'*Euridice*, discorso padre di tutte le altre prefazioni e discussioni vecchie e nuove, e si vedrà con quanta sottigliezza, semplicità, chiarezza, con quanto acume critico viene svolta la questione della maniera di impiegare la musica nell'opera.

Un tratto simile di cultura generale, che si estende alle classi medie della società ed è istruzione anche nelle infime, si verifica oggidì in Germania, e pone, a questo riguardo, fra essa e le altre nazioni di Europa una differenza significante. Per l'arte musicale, dopo

[1] Orfeo, Il combattimento di Apollo col serpente.
[2] Il pastor fido, Aminta.
[3] Euridice, Arianna, Narciso.

avere essa cultura determinata l'opera di Gluck, è penetrata a traverso le menti dei più grandi musicisti della Germania, estendendosi, completandosi al tempo stesso che l'arte progrediva e si perfezionava e intravedeva risorse sempre nuove; ed è stata genialmente semplice e sentita in Mozart, forte e il più caratteristicamente germanica e feconda in Beethoven, in Schumann critica, bisbetica e lottante, piacevole ed elegante in Mendelssohn, schietta in Weber, in Spohr, fine; finchè, ad epoche mutate, quando tutto un nuovo sentimento s'impone seriamente agli uomini, li soggioga, li eccita e li stringe in un patto, essa, incontrato lo spirito poderoso, il più potentemente drammatico del secolo, la mente vasta, critica, sottile, il genio e la volontà ferrea di Riccardo Wagner, ha determinato e prodotto il nuovo dramma musicale.

Il popolo italiano e il tedesco hanno fatto della musica un'arte nazionale. Essa infatti traduce nelle sue opere la qualità persistente della loro indole, il carattere originale della loro vita e lo mantiene. Circa ad una stessa epoca l'Italia ha Rossini, la Germania Beethoven, la Francia Auber. Ma ad epoche diverse, la sensualità che gli antenati trovavano in Paisiello e in Cimarosa, in Haydn e in Gluck, in Rameau, in Monsigny in Dalayrac è diminuita o mancata e gli slanci drammatici delle sinfonie di Mozart, del recitativo di Marcello, dell'arioso e del coro di Scarlatti, di Händel e di Pergolese hanno alterato la loro efficacia, e, con tutto il rispetto a quei grandi maestri, per noi dell'oggi, hanno troppo spesso cessato affatto di esistere. È dunque conseguenza logica e tratta dall'esperienza, che di questo fiore che è l'arte, noi dobbiamo studiare la pianta e il terreno.

Si ama, si sente, si comprende la musica quando si

ha da natura l'orecchio sensibile alle forme sonore artisticamente combinate. Se in questo modo un uomo è delicato in fatto di sensazioni, trova piacere nell'udire più suoni percossi simultaneamente o un suono vicino ad un altro suono. Egli gode dell'armonia nel primo caso, della melodia nel secondo. Tuttavia non possiede così che la qualità rudimentale del musicista. Questi colla attività vivace e pronta della percezione, dell'imaginazione, del sentimento, combina, elabora e modifica nelle forme sonore, agili, dolci, cupe, tristi, sinistre le loro gradazioni e sfumature, i coloriti, i modi infiniti della loro dinamica, i loro splendori o le tinte opache, le lugubri o raggianti di sole, le linee miti, calme, impercettibili o il tratto energico, ruvido, potente, grandioso ed imprime nel suo lavoro il carattere che egli ha dalle cose percepito. Quindi il parallelo fra la determinante sensibilità dell'occhio pel pittore e quella dell'orecchio pel musicista. Si è constatata la diversità del piacere musicale fra i popoli distinti per razza, in diversi ambienti, ad epoche diverse. Il dominio delle idee pure ha talora lasciato poco posto alla sensibilità dell'orecchio e della vista. Ciò avviene in Germania con Dürer o con Purcell e Bach. Lasciamo la figura asciutta, meditativa, spirituale di Dürer. La musica negli Oratorii di Purcell e di Sebastiano Bach, se si eccettuano i corali, ha spesso angolosità, passaggi ruvidi, linee melodiche crude o complicate ed arruffate da variazioni istrumentali di molto valore musicale tecnico, ma sprovviste di gusto e di efficacia.

Dalla imaginazione sovrana di Händel e di Bach, dal forte loro spirito di penetrazione, dalla loro mente dotta sono uscite, alle volte, forme musicali della specie da negare loro qualunque sentimento musicale. Pare che allo spirito non basti sempre la forma. Un carat-

tere che nelle circostanze favorevoli del rinascimento delle arti in Italia non traspare giammai in Palestrina, perchè tra le facoltà dell' artista s' era formato l'equilibrio più perfetto e che non si è rinnovato mai più, mancando le circostanze stesse, se non per dar forma e sviluppo a piante musicali esotiche. E veramente il carattere che sopra ogni altro emerge ed è universale nella musica tedesca è la importanza principale che i musicisti danno al fondo, all' idea, all' intimo, non considerando che cosa secondaria la forma. Ciò proviene dall' indole, dal carattere loro proprio generale.

Essi spingono questa loro predilezione, che ne' moderni è un affannarsi, una passione, sino a dare alle loro opere d' arte il carattere allegorico, simbolico o a mostrare in esse qualche grande verità filosofica, morale o sociale su cui ha da fissarsi la riflessione di chi assiste o ascolta, come in Wagner, o l' ascetismo sentimentale, come nell' Oratorio di Mendelssohn o nella messa di Schumann, per opposizione all' austera forza della disposizione puramente musicale, come in Palestrina, in Händel, in Bach, un' abilità psicologica questa di cui i Latini non sono capaci. Nella musica istrumentale tedesca ciò raggiunge da vero la comicità, e si videro ultimamente musicisti d' ingegno, uomini di spirito profondo e di pari dottrina dell' arte, dare a certi loro poemi sinfonici il significato intimo più recondito e sublime, ciò che i medesimi naturalmente, anche ricorrendo al mezzo delle esplicazioni poetiche, sul frontispizio delle partiture e persino tra le forme sonore e le note, si ostinavano a non lasciar trapelare. Ciò era enigmatico e perciò profondo ; e gl' Italiani seguirono l'esempio così infruttuosamente come i Tedeschi.

Nella musica drammatica si sa fin dove Wagner ha spinto la ragione intima, ideale delle sue opere. Al

suo popolo, mediante la sua mitologia, i suoi poemi epici, le gesta dei suoi eroi, le fonti della sua poesia e della sua religione nell'Edda, egli ha voluto rivelare in una maniera sensibile e forte — immaginazione e studio fissati sullo spirito e sull'efficacia della tragedia greca — qualche potente verità, qualche grande idea religiosa, la tradizione che regola la sua vita morale e sociale, le sue credenze, il suo essere costituito. Questo è lo spirito dell'opera totale wagneriana: è l'anima che l'ha condotta energica e indifferente, impavida e sicura alla sua meta e che la vivificherà sempre.

Ma dello stato di cose, come noi vedemmo, così profondamente cambiato in Germania, si risentono le menti e le idee. Ciò accade da per tutto, a qualunque epoca, dopo qualunque forte trasformazione, o spirituale, come al Rinascimento in Italia, o morale e sociale, come dopo la rivoluzione francese. L'uomo, che il maggiore e generale interesse circonda e che riesce, è quegli che in sè condensa lo spirito che scorre a traverso lo stato rinnovato delle cose e lo rappresenta nel significato e nella direzione che dà alle opere sue. Egli si è servito della sua spada e del suo braccio come della parola e della penna, ha riconquistato nazione, indipendenza, benessere: e tutto ciò nell'arte si vede come in uno specchio. Ma questo benessere, se così si può chiamare, ha creato delle ambizioni, aumentate col crescere delle esigenze e dello sforzo che esso richiede per essere mantenuto ed ha reso gli uomini più eccitabili, nervosi, delicati, febbrili, esplosivi, se essi imaginano o scorgono l'odio, la vendetta, la concorrenza degli altri. La Germania odierna non è più tradizionalmente tedesca nel suo ambiente, nei costumi, come ottant'anni addietro. Gli uomini d'allora non riconoscerebbero che a pena le fisionomie

delle città, non la via ch' essi avevano tracciata come linea di condotta per i figli, non la educazione ed i costumi loro, per lo meno d' assai modificati; si meraviglierebbero della vita odierna elegante, mondana, imbastardita, che a Tieck e a Wackenroder metterebbe un disgusto insoffribile; ma nell' attività, nella febbre con cui ha progredito l' incivilimento, si è sviluppata la scienza, e s' avvicendano e lottano le più imbrogliate dottrine, l' arte si slancia, libera, ad altissimi voli, la irruenza incessante delle novità fa sentire a tutto un popolo l' alito fresco, fecondo e sano di una vita che penetra tutto il suo essere, lo anima, lo attrae, e che gli era straniera.

Ed è certo che un simile cambiamento ha per le arti grandi conseguenze. La smania e la tensione di produrre è persistente, incalzante, febbrile: la vita è in una maniera differente compresa, il pensiero si è elevato ad arditezze nuove, lo sforzo della mente va parallelo allo sforzo materiale della vita, e sembra quello anzi il solo autorizzato a condurla e a sollevarla a traverso le angustie e le avversità, ed è con esso che l' uomo tenta di riuscire da per tutto, in qualunque impresa, in qualunque speculazione, fino a tenere nel suo pugno le stesse verità superiori. La politica maneggia e rivede nuovi interessi, s' insinua ne' processi della vita materiale e spirituale, determinata da nuove idee, da nuovi sentimenti, da un assetto generale nuovo di cose. Volontà, genio, curiosità, simpatia, gloria, amore, potere, scienza, hanno assunto un nuovo spirito, seguono nuove forme, nuovi ideali. Nè anche l' opera d'arte, come manifestazione dell' ingegno umano, può prescindere, isolarsi da questa congerie vasta e complicata di feno meni. Rispetto a loro essa non può rimanere indifferente: essa ne è anzi toccata nel modo più significante;

la sua parte sensibile ne è decisamente scossa e modificata, come rinnovato è lo spirito che la domina e come mutata è la direzione in cui essa si pone per compiacere, parlare a questi uomini nuovi ed essere da loro gustata e compresa. Se non si vuole ridurre il piacere, che l'arte dei suoni manifesta, ad una semplice percezione di rapporti matematici mediante l'udito ciò che in essa, come fattore, elaborazione e prodotto finito è scientificamente esatto ma rudimentale, se a spiegare la sua efficacia incontenuta, irresistibile, si deve considerare il momento in cui imaginazione e spirito entrano nel lavoro artistico, come le prime potenze attive che si rivolgono alla nostra facoltà di rappresentare e sentire, e richiamano la nostra attenzione, è pure una necessità logica e storica che per quest' arte nascano, nelle epoche e negli ambienti diversi, virtù, estensione, potenza d' espressione persistentemente disuguali anche ne' tempi contigui.

Vi ha, in effetto, un'imaginazione agile, fervida, semplice e chiara ne' suoi disegni musicali, sensibilmente delicata e vivace, la quale imprime in essi le sue rappresentazioni in armonia coi suoi caratteri, e ne'rapporti sonori combina forme musicali corrispondenti, belle, finite in sè e che non procurano piacere che per se stesse. Ecco un punto di vista, una direzione originale. Vi ha un' imaginazione più concentrata, meno vivace, con minori e meno facili proiezioni all' esteriore, ma con maggiore e più profondo sguardo e consolidamento intimo; essa in ciò che manifesta tende, per sua natura, alla espressione vera e delicata, alla rappresentazione poetica, al dramma. Ecco un secondo punto di vista per opposizione all' altro. Qui è il germe della musica espressiva tedesca, là quello della musica melodica, cantante, italiana. Siccome fra forme sonore e affe-

zioni in genere vi è corrispondenza, così la essenza delle cose, la loro idea può essere manifestata in ambidue i casi mediante la musica; nell' uno con maggiore improvvisazione ed esteriorità del fenomeno; nell'altro con penetrazione intima maggiore. Vi hanno momenti storici, come nella seconda metà dal secolo XVIII e all' epoca di Rossini, in cui la prima forma predomina, l' arte segue la sua corrente e vi foggia la scuola; vi sono altri momenti, come nell' epoca di Gluck o in quella di Wagner, in cui domina la seconda forma, quella dell' espressione, e l' arte che rimane, quanto ad essenza, trova per sè una manifestazione propria, differente, opposta. Una disposizione musicale realizzata, benchè senza plastica, vale pel gusto odierno, mentre in altri tempi la musica ha valore in quanto manifesta una forma decisa, cantabile, rilevata ne' suoi contorni, finita.

Così pure il momento, in cui si afferma o si sviluppa una cultura storica speciale, determina l' affermarsi di un' arte o di una specie della stessa arte più che di un' altra. Spento il gusto nella contemplazione delle forme viventi nel colore o nella evidenza della carne, della linea energica nella figura fiorente, sana, sensuale o atletica, sul decadere della pittura in Italia, quando sulla forma prevale il sentimento e l' uomo gusta l' espressione, la musica subentra, dichiara la sua competenza, per tutto il medio evo contrastata, la sua importanza e considerazione aumentano, essa si emancipa dalla stretta scolastica e si perfeziona. Soltanto, in virtù di istinti nazionali e permanenti, come dimostrammo, essa prende una via diversa in Italia ed in Germania; ma comincia per essa il tempo del maggior omaggio e della maggior gloria. Noi siamo oggi nel punto in cui quest' arte marca il suo stato adulto,

raffinato e sappiamo che ciò coincide con un momento della cultura egualmente adulta e raffinata, un periodo universalmente critico nella storia del pensiero dei popoli e dell' arte.

Il Wagnerismo è determinato da una formula che sta alla base di tutto un sistema di filosofia dell' arte, nuovo nelle diverse conseguenze che riguardano la forma del suo ideale e nell' impiego dei componenti delle arti atte a manifestarlo. La musica è un mezzo dell' espressione, il fine è il dramma. [1] Questa filosofia non esiste come tale senza una direzione preparata da una speculazione generale del mondo, la quale è preesistente nell' uomo e nell' artista ed ha una base psicologica propria che si può dire neuromantica, perchè su di essa non si erige che l' edificio di una riflessione romantica modificata. S' intende bene che la cognizione di ciò che è spirito speculativo germanico e riguarda la lingua, la poesia, l' ambiente ed i costumi speciali è indispensabile per comprendere l' opera di Wagner e i fondamenti del Wagnerismo, che è nordico, vale a dire, per facoltà speculative e produttive, per tratti comuni e distintivi, opposto alle tendenze dei Latini. Riccardo Wagner, fosse anche solo da considerarsi come artista, il che è unilaterale specialmente pel critico, quindi erroneo, nell' ambiente intellettuale, morale, politico in cui visse e produsse non ha potuto trattenersi dal documentare l' opera sua di una propria speculazione, la quale trae naturalmente seco controversie di ogni specie e che, presto o tardi, toccano ogni movimento nei prodotti di una stessa civiltà e delle contigue ancora. Il Wagnerismo ha troppi rapporti colla vita, colla morale, colla religione, colla società, perchè la sua concezione e la sua mole artistica

[1] R. Wagner — « *Oper und Drama* » Ges. Schr. — III. 379.

non avesse a risentirsene nella propria organizzazione ribelle a quanto vi ha di preesistente nel campo dell' arte speciale e in quello del teatro lirico e drammatico, nel suo sistema di sconvolgimento e nel suo fenomeno sensibile, che si presenta squilibrato e confuso, come in genere l'idea di ogni potente riforma ed il suo prodotto. Noi riconosciamo questa imperfezione. In Wagner l' azione riformatrice è spinta agli estremi; non ci fa meraviglia; è determinata da una precedente reazione estrema, è logicamente e storicamente spiegabile, naturale. Dice Grimm: « Il nait quelquefois des esprits sublimes qui devinent et préviennent les siècles et la posterité, qui percent dans les profondeurs les plus ignorées de la verité, des esprits de cette trempe doivent necessairement paraître obscurs au vulgaire ». Ma è altrettanto vero che il Wagnerismo commuove, agita potentemente l' epoca che lo vide sorgere, tocca questioni ragguardevoli per l' umanità, ma di importanza speciale per la nazione germanica. E come ogni manifestazione dello spirito umano non si difende dalla lite tra la fede e la scienza, così anche questa, che ha diritti d' intervento, imprime un segno caratteristico all'epoca e al prodotto.

Il Wagnerismo ha questo carattere speciale innegabile. L' opera del maestro appare come una creazione meravigliosa, agisce col fascino e colla forza di una fede, e le sue rappresentazioni, le sue figure non rimangono sterili e ristrette nel terreno del prodotto sensibile che le suscitò, ma richiamano, attraggono a sè il pensiero e l'opera assimilatrice degl' ingegni, convergendo a sè in una totalità il loro moto generale e le loro diramazioni o speculazioni, coll' ascendente virtuale, irresistibile di una mente superiore e dominante sulle manifestazioni spirituali dell' epoca. Così il Wagnerismo non appare soltanto come arte o come spe-

ciale idealizzazione artistica, ma anche come filosofia, la filosofia dell' arte dei suoi credenti e, in vero, in quel tratto perseguibile della filosofia medesima, che è specificamente caratterizzato e si designa come misticismo nell' arte. Egli cominciò, visto nella totalità della sua arte, come poeta drammatico e musicista, dove i romantici avevano cominciato nella poesia, e finì dove essi finirono. L' opera dei poeti o dei pensatori di questa scuola passò in lui informandosi nel dramma musicale. Dalle « *Fate* », in cui l' elemento fantastico corrisponde all' ideale dell' artista, dopo le deviazioni nel campo storico col « *Divieto d' amore* », col « *Rienzi* », il quale solo si deve alle esigenze della grande opera italiana e francese del 1840, col « *Federico Barbarossa* » e col « *Manfredo* », le cui traccie non furono neppure seguite da completamento poetico, il maestro, dall'« *Olandese* » al « *Lohengrin* » resta nel campo del carattere fantastico, mistico, e dal « *Tristano* » ai « *Nibelunghi* » tratta il mito germanico e la epica tradizione nordica, i cui fatti, analogamente alle predilezioni di un periodo del romanticismo, sono descritti specialmente in un ciclo di romanzi di La Motte Fouquè, finchè, dopo una escursione nell' ambiente della vita medioevale tedesca, che a Wagner presta soltanto il soggetto di un' allegoria personale ne' « *Maestri cantori di Norimberga* », finisce col misticismo puro ed elevato del « *Parsifal* », come appunto la corrente romantica della poesia in Germania aveva fatto col dramma mistico in uno degli ultimi suoi periodi,

Dalle passioni, dai caratteri, dalle meditazioni, da dolori intensi e profondi e dalle gioie estreme, dalle più alte verità morali e filosofiche, a idealizzare le quali la forma scelta è il dramma, dopo la lotta meditativa colla materia tecnica, sciolta e foggiata in ma-

niera corrispondente, risulta l' opera d' arte che si eleva alla filosofia, viene anzi a porsi sotto il suo dominio. Lo stimolo desideroso del poeta musicista, l' aspirazione infinita, dolorosa e sublime di un' anima che vede ingigantirsi il concetto man mano che osserva scolorirsi ed essere insufficiente la forma, è in Wagner così tipico e forse anche più che in Beethoven, giacchè, se la lotta vi è più proporzionale, perchè a rendere sensibile l' oggetto concorre un' arte imitativa, la poesia, che rappresenta tutta intera l' idea, vi è però il lavoro concreto cui dare una forma universalmente vera, mentre là, nell' opera del musicista indipendente ed assoluto, dal concetto musicale indefinito riesce all' imaginazione dell' osservatore di afferrare una sua qualità importante, la quale non s' informa in una rappresentazione concreta ed uguale per tutti, ma rimane un'astrazione o una suggestione. Può l' imagine crescere nello spirito del contemplatore, ma essa si dichiara e si sviluppa in virtù di una forma sonora, non è da questa determinata, dunque per lo spirito immerso nella contemplazione mancando un termine di confronto, essa è sufficiente.

Un' altra particolarità dell' opera di Wagner è nel fine, che, nelle linee sue generali, in verità, preesiste, ma assume una forma originale, individuale, di manifestazione per la maniera specifica con cui per esso si idealizzano i caratteri che nell' opera d' arte appaiono come soggetto. Noi non possiamo qui considerare l' artista e la sua opera come, in altri casi, o come in questo, ha in modo parziale fatto la critica sino ad ora. Non abbiamo dinanzi a noi soltanto un uomo che ha facoltà imaginativa, natura artistica, ingegno, forza di speculazione e di lavoro più grande di un altro; noi abbiamo dinanzi a noi un artista ed un uomo sopra

tutto conscio della causa per cui lotta, la quale è causa dell'arte ed al tempo stesso sta al di sopra dell'arte, che non ha un ideale finito in essa ed egoistico, come avviene per la pluralità di coloro che artisti si chiamano, ma segue un'ideale dell'umanità; abbiamo un uomo che, come contributo per il miglioramento civile e morale e per la correzione del gusto e dei costumi di un popolo, secondo i suoi bisogni universalmente sentiti e le sue tradizioni, per far sì ch'egli sempre più cresca nella coscienza del suo valore storico, pone la propria capacità di manifestazione artistica delle idee del mondo nell'opera d'arte più estesa e completa, nel dramma musicale, mentre anche alla pura imaginazione, che taluni vedono sola autorizzata nell'opera d'arte, ed al sentimento di cui altri difendono il primato, lascia la soddisfazione della sensibilità estrema. Se, come opera umana, non osiamo dichiarare perfetta l'opera così ideata, essa nondimeno è tanto dissimile da ogni altra, anche la più ardita e geniale, che la speculazione vede in essa un prodotto « *sui generis* » e della importanza più profonda.

« C'est le privilège du vrai génie, » dice Voltaire, « et surtout du génie, qui ouvre une carrière, de faire des grandes fautes. » Ma un concetto così potente ed universale, come può soltanto rappresentare la tragedia dei Greci e il dramma di Shakspeare, ha dominato con forza, un essere destinato dalla natura a maturare, e personificandola, a sciogliere una missione. Questi è l'artista, e quella forza è la genesi misteriosa e la stessa riproduzione dell'ideale. La storia ci dimostra come a periodi sorgano questi uomini incarnatori di stati speciali dello spirito, uomini che mediante lo sviluppo delle forme sensibili o delle idee pure, compiono quei fatti che noi diciamo opere del genio.

Se non che noi, come si disse, ci siamo proposti di studiare nell' opera d' arte, per conseguenza necessaria dell' uso dell' intelletto, non solo la cosa in sè come essa è; ma pure come è diventata. La osservazione dei fenomeni guida a ciò, che anche questa, in tutta la sua connessione, è determinata dall' organizzazione nostra, così che vi ha una infinità di comprensioni differenti, e al fondo la cosa in sè in contrapposto alle cose che appariscono. È questa che cerchiamo di afferrare; ma le causalità sue noi non ci lascieremo sfuggire, chè senza di esse ci mancherebbe la sua comprensione completa.

Nel Wagnerismo taluni hanno voluto colpire l' eccitazione musicale, dicendola non in rapporto alla resistenza dei sensi e dei nervi, o l' eccitazione totale che da scena, poesia e musica viene a noi insistente e tesa, o gli estremi della vita del sentimento; chiamarono malsano il terreno, l' ambiente del dramma troppo varia ed innaturale la dinamica della recitazione, troppo violenta e rude l' espressione drammatica, condannarono la sensualità estrema, le brame infinite, le forze misteriose e fatali di passioni irresistibili che apportano, per conseguenza, una sovreccitazione morbosa, uno stato patologico. E poscia nell' opera d' arte, che, del resto, con quelle accuse è giudicata in una parte, non nel suo fenomeno totale, si disse mancare la forma o esservi indifferenza per essa e, in compenso, si ammisero grandi qualità nel mondo dei colori, nella varietà dei ritmi e si disse la mancanza di idee ridotta a speculazione filosofica, eretta a principio, l' infinità vuota valere soltanto come scusante l' assenza della idea, non esservi la sostanza, non idea del nuovo, ma il presentimento, la disposizione non ancora idea. E si noti poi, dopo tutto ciò, che nell' opera d' arte wa-

gneriana l'idea non è già dispersa, ma domina sulla forma. Ebbene, queste speciali opinioni un po' fantastiche, hanno rapporto colla comprensione degli organi sensitivi individuali e sono desunte dal contatto colla esteriorità, non da quello coll'intimo sentimento; esse non hanno la consistenza che concede l'osservazione regolata dalla intelligenza rivolta alla cosa in se stessa.

IX.

Il giovine Wagner, a differenza di altri artisti di genio, noi vediamo entrare nella vita con un temperamento fiero, ardente, ironico, audace, schernevole; egli ha la coscienza della serietà e nobiltà dall'arte, abborre il mestiere, che di essa porta intorno la maschera, è malcontento di tutto uno stato generale di cose che l'arte determina e rattiene, e lo detesta ed è preparato alla lotta, egli la vuole, è smanioso del suo urto. Era nella sua natura, un carattere codesto che lo mantenne per tutta la vita in una indipendenza completa, quasi nell'isolamento carico di disprezzo e d'ironia pel mondo circostante, ma in un isolamento orgoglioso, fecondo per l'arte, non da altro sorretto che dalla coscienza del proprio valore, e che però gli procurò l'antipatia personale, l'invidia, l'odio di molti grandi e piccoli, i quali gli nocquero e videro il suo trionfo. La vita di Wagner, come uomo e come artista trascorre in un'agitazione, in una sovreccitazione persistente, allegra e pazza talora come quella di un fanciullo, quando scoppiante nel riso contorto, stridente, spasmodico, quando nella imprecazione violenta, lanciata da un'anima che si dibatte e si lacera pel dolore più sordo nell'ira di tutti. Ciò faceva male a chi era presente; ma era una febbre del suo carattere,

e passava nel fatto dell'arte come in un'opera intrapresa energicamente, sicuramente per sè e contro un'altra. Anche per le circostanze della vita, della guerra fatta alla sua persona ed alla sua arte, della politica — giacchè egli non capiva come un uomo non dovesse fare della politica, specialmente in tempi così decisivi per la sua patria — fu una necessità del suo temperamento, del suo genio, della sua posizione, di agitarsi, o colle opere d'arte o cogli scritti, colle polemiche stizzose, furibonde talora, le quali piombavano nel campo nemico sconvolgendo, abbattendo. Perchè tutti, giovani e vecchi artisti e pubblicisti si occuparono di lui su pei giornali, nei libri, nelle conversazioni, nelle dispute, nelle scuole e si può dire che fra coloro i quali sanno, o danno a credere di sapere l'arte, da quelli che, egli giovane, erano già celebri, sino a quelli che invecchiarono con lui, tutti gli gittarono a dosso la loro parola di condanna, irruente, acerba, la voce di scherno, di calunnia, la frase del male, pungente, terribile, di tutti i giorni; e furono anche provvisti dell'avversione, non seria in fatti, di molti che illuminano il mondo delle cose dell'arte e pure coalizzati, nella guerra aspra ed accanita, con dottissimi professori di musica, che videro la loro senile pedanteria premiata col wagnerizzarsi sempre più dei loro discepoli. Fu insomma esaurita ogni forma d'attacco e di grido alla ribellione, alla demolizione. Nessuna meraviglia, se in quest'uomo, il carattere per natura eccitabile, irrequieto, intollerante, nervoso, si era irritato a tale estremo, che al primo tocco egli scattava ed assaliva. Nel suo temperamento d'altronde egli era d'una mobilità eccezionale: essa passava negli atti dell'uomo; discuteva e provava serio, violento, quando ilare ed ironico, parlando in fretta, liberando parole e frasi con una energia, ragione e rapidità fenomenali;

amava il paradosso, e parlando aveva il gesto vivace, l'occhio di fiamma e s'agitava e camminava su e giù per la stanza, gettando il berretto, raccogliendolo, tormentandolo, tra il pazzo gridare e le risate omeriche e non tacendo mai. Era quando saltellante, scherzoso, come un fanciullo, quando nella eccitazione ruvido, bisbetico, irruente. Egli non conobbe mai bonarietà e non fu calmo giammai.

I suoi principii, come artista, furono sfortunati: la mala ventura, che più spietata non poteva essere con lui, e sino l'incertezza giovanile nella scelta di una via onde sfogare la irrequieta somma del suo ingegno, ciò che in una parola è fatale nella vita degli uomini e indebolisce gl'ingegni, quando non li fa abortire o li abbatte assolutamente, s'incontrò in un uomo di una tale fiera ed energica costituzione fisica e morale, da convertirsi per lui in una nuova forza, aumentata dalla lotta colla miseria e dai dolori di una vita tormentata ed affannosa, onde seguire il suo ideale. Egli doveva combattere una guerra cresciuta ostinata e multiforme più di quella che sogliono avere i musicisti dopo l'insuccesso cui li espose la loro prima apparizione. Nessuno più di lui fu forte nel soffrire, ed in quali condizioni sa ognuno, le contrarietà più crudeli del destino, i dolori micidiali dell'orgoglio ferito e della vita che fallisce il suo scopo, sofferenze inenarrabili, estreme. Ma nessuno più di lui imparò dalla sventura. Anzichè abbatterlo nella ruina oscura di se stesso, come, nella sua condizione, ogni altro l'avrebbe vista davanti a sè nella Parigi del fasto e del chiasso, essa rese più penetrante il suo spirito, più potente, decisa, seria la sua azione nell'arte, fece sentire l'uomo più cosciente di sè e più forte. La quale arte fu, in vero, grande e generosa. Libero d'ogni egoismo, egli volse l'opera sua

ad un fine nobile, umanitario in questo senso, che per essa egli portò modificazioni per entro allo spirito, al gusto ai costumi del suo popolo in modo che nel suo dramma musicale la Germania ricevette primieramente con lui la sua vera opera d'arte nazionale. Di Wagner si può affermare che il suo genio e la sua volontà gli crearono il suo mondo. Egli vi era entrato nella condizione più sfavorevole alla sua azione e lasciandolo poteva dire d'averlo trasformato secondo il suo fine.

Il sentimento di se stesso che apparve talora esagerato, portato nell'animo superbo, retto, ma ribelle gli diede in ogni tempo la capacità di difendersi dalle esigenze frivole che il mondo pone nel prodotto dell'arte, e in quello musicale in ispecie, in cui cerca, avido, un piacere nella eccitazione acuta, insoddisfatta dei sensi ad ogni altro superiore. Nel mondo dell'arte egli non trovò che oggetti di disgusto e detestò quanto vi conobbe. E da tanto disgusto nacque la sua maniera personale di sentire, la sua individualità artistica che egli dovette da prima soffocare, come nel preparare per la scena il « *Rienzi* » e durante la sua sfortunata epoca di Dresda. E fu costretto a domandare alla solitudine ed al lavoro quella forza che il publico gli negava, giacchè fra lui e il mondo musicale, fra lui e il mondo che nell'arte non vede che una fiaba piacevole, vi era una comprensione dell'opera d'arte totalmente rovescia. Questa personalità accentuata non fu in lui affettazione: se di questa egli avesse sentito l'ascendente e il bisogno, come aveva composto « *Rienzi* » poteva musicare e dare alle scene « *Manfredo* » e « *Federico Barbarossa* ». Essa fu schietta, franca e necessaria. Era in lui una necessità intima, come quella che l'aveva guidato nel riformare l'opera richiamandola al suo vero spirito. Rossini aveva agito analogamente, secondo la

sua natura, dal punto di vista opposto dell' arte. Soltanto egli era stato fortunato ed aveva più presto e facilmente trovato il suo mondo, che una sola delle sue arie, si può dire senza temere nessuna ironia, aveva reso presto e facilmente felice.

Wagner, come artista finito, doveva salvaguardare per l' arte un tesoro di ricchezze importanti e feconde, ma non facili da conquistare, da difendere e da far valere. Nell' opera ciò avveniva con difficoltà maggiore che nella musica pura. Egli doveva ricacciare il gusto effeminato e corrotto che in essa dominava, ritiratosi dalla vita artistica Rossini.

Ciò che Wagner doveva dire non poteva già esprimersi con un'arte piacevole e leggera: non era nella natura della sua missione troppo seria ed alta, ma era dipendente da una speculazione intima del mondo dei suoni che nuovo dovevasi annunciare. L' artista aveva, quali mezzi della sua manifestazione, poesia e musica, e dove la poesia non era in grado di esprimere nella sensibilità più fina e meravigliosa ciò che il musicista con altissima sapienza diceva, sorse la nuova lingua musicale, cioè musica nella sua massima competenza ed efficacia, che delle cose il carattere più alto ed inesprimibile rappresentava.

Egli nella sua opera d' arte fu guidato dalla ragione, dicono taluni, dal calcolo, dall' idea prevalente sull' immaginazione. Anzitutto è molto discutibile se, progredendo la scienza collo svilupparsi delle idee positive, la fantasia, la poesia, la musica, le arti vengano meno. Ma chi ha sentito solo profferire il nome di Wagner, chi ha letto in qualche recensione di giornale impressioni ammucchiate e sconnesse sopra un' opera sua, chi ha assistito sia pure ad una delle sue prime opere, e l'ha ascoltata come si ascolterebbe una serie di canzoni qua-

lunque, sente il dovere di gittare la frase solita: musica fatta colla mente, senza fantasia, senza cuore. E sia. Ma colla mente e colla ragione è piuttosto fatta tutta la musica che si foggia come un edificio architettonico, regolato e simmetrico secondo uno stesso modello, calcolato nell' effetto delle parti, dei periodi e delle minime forme. Vi ha qui bisogno di esercizio maggiore della mente, della ragione e del calcolo che là dove la forma è modificata per rappresentare intera, trasformata idealmente dalla imaginazione libera quanto essa, in armonia colla vita intima, ha costruito. Ragionevole e mentale fu ciò che Wagner trovò nell' opera fatto coll'unica mira dell' effetto senza giustificazione, nè moderazione, nè legge, ma inteso con equilibrio mentale alla disposizione efficace di arie, duetti, terzetti, etc., quando al suo apparire, il giovane artista s' adattò egli pure alla fabbricazione dell' opera collo stesso processo, consacrata nel suo convenzionalismo e che i predecessori suoi senza facilità nè comprensione adattavano ad una specie d' imaginazione e d' attività spirituale opposte a quella che informava l' opera italiana e francese.

Nell' opera passata e nella passata forma istrumentale, la mente e la ragione intervengono a modificare il corso dell' imaginazione coll' unico obbiettivo dell' effetto, cioè col fine di raggiungere il modo di piacere, in cui si vuol vedere la ragione materiale della forma che un musicista cerca, rivede, modifica corrispondentemente all' ideale da esprimere. [1]

[1] Noi prendiamo la più grande eccezione, un artista davanti al quale ogni allusione meno che rispettosa si spezza, ciò che ora non ci pone nella quistione su di lui. Fuori della musica istrumentale, sarà difficile, a meno che ciò non avvenga in virtù della grandezza di quella, mantenere su di lui un giudizio favorevole.

« L' idea musicale non si rivela sempre allo spirito di Beethoven con

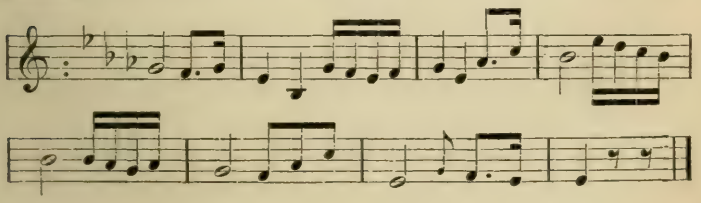
L'arte decade così, non si emancipa nè si eleva. Si voleva interessare ad ogni modo, a qualuuque costo e le fioriture e gli abbellimenti si succedono nelle ri-

una spontaneità sfolgorante. Il più delle volte essa non si libera che mediante una elaborazione lenta e riflettuta, una serie di tentativi dei quali si può seguire la traccia nei suoi quadernetti di schizzi. Una frase traversa l'imaginazione del maestro, egli la nota di volo, sotto la forma embrionica; venuto il momento, la riprende, la lavora e la impasta in tutti i sensi, quando modificando il ritmo, quando raddrizzando la linea melodica, quando ancora accompagnandola con nuovi condimenti armonici. Lentamente e per una serie di prove sovrapposte egli costruisce il suo tema definitivo.

« Questo processo curioso frequentissimo in Beethoven è, come si vede, tutto al contrario del senso che si annette ordinariamente al fenomeno dell'ispirazione. Per la maggior parte estranea ai lavori dell'imaginazione, il compositore di musica riceve la sua provvisione melodica mediante non so quale trafila misteriosa; è un uccello cantatore, un usignuolo incosciente il quale cova le ova che il cuculo ha posto di soppiatto nel suo nido. In altri termini, e per scegliere una similitudine meno volgare, l'uomo di genio è per queste anime semplici un vaso di elezione nel quale viene un dio, all'ora propizia, a deporre i suoi doni celesti. Quello, ci si permetta di dirlo, è un concetto così falso come ingenuo. L'ispirazione è cosa molto meno impersonale; essa non si manifesta d'ordinario che sotto lo sforzo costante del pensiero. Essa prorompe bruscamente, è vero, ma scaturendo dalle tenebre accumulate nel cervello mediante un lavoro latente ed incosciente, come l'abbagliamento del lampo scaturisce dal cupo ammonticchiarsi delle nubi. È Napoleone primo, io credo, che l'ha definita in questi termini sorprendenti: « L'ispirazione è la soluzione istantanea di un problema da lungo tempo meditato ».

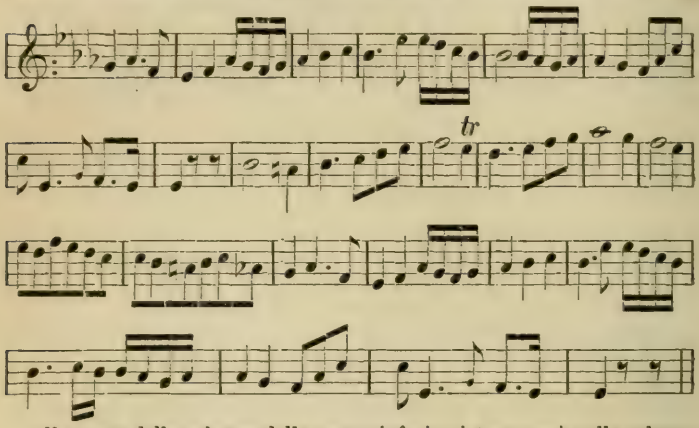
« L'evidenza di questa proposizione appare in ciascuna pagina dei quadernetti di Beethoven. Per dimostrarla, fermiamoci ad un piccolo gruppo di schizzi riferentisi alla suonata per pianoforte e violino in *sol maggiore*; (opera 30, n 3) pregando il lettore di riportarsi, prima d'ogni altra cosa, al secondo pezzo di questa suonata.

« La prima manifestazione del tema principale ha questa forma rudimentale:

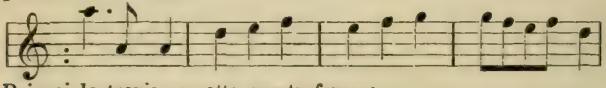


petizioni dei motivi (le arie a colorature in Germania specialmente con Winter, Marschner, Reissiger) che, a seconda di determinati pezzi, dovevano essere formati

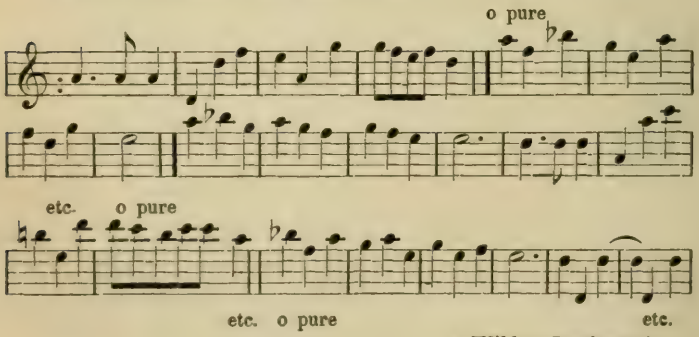
Qualche pagina più innanzi appare uno schizzo nuovo, che non ha più, al primo aspetto, che delle analogie abbastanza vaghe col precedente.



Il germe dello scherzo della nona sinfonia si trova così nello schema del quaderno del 1815.



Poi noi lo troviamo sotto questa forma:



(Wilder. Beethoven)

Ognuno sa com'è finalmente il tema nello scherzo della sinfonia stessa.

di tante e tante battute; finchè dalle gravi introduzioni, ai *da capo*, alle mezze cadenze, il tutto riempito ed abbellito con la ripresa del tema e le variazioni, si arrivava alla cadenza finale chiassosa. Nella stessa disposizione dei pezzi dell'opera dominava il ragionamento per alternarli giustamente in vista dell'effetto. E come spiegavasi la forma? La risposta la danno le opere così che nella forma bisogna vedere la ragione della chiarezza, dell'intelligenza, dell'imprimersi della melodia che, ripetuta, era più rimarcata e tenuta a mente. Si pensa forse, così costruendo l'aria e l'opera al muoversi di essa sopra una qualunque base di naturalezza e di spontaneità drammatica? Mai più. Ripartendo a quel modo i pezzi diversi, ciò avveniva per il meglio del loro singolo effetto. Per questo o si dimenticò o si abbattè l'efficacia del tutto.

Così, e non altrimenti, aveva fatto la musica fra il XVIII e XIX secolo, chè ad essa, analogamente all'architettura bizantina ed alla pittura nel secolo XVIII già cadente, oltre allo sciupare essa, per sua natura, assai più presto le sue forme, quindi le sue attrattive, era toccato in sorte di compiacere ai sentimenti di una società raffinata, infiacchita, molle, e di segnare già un'epoca di decadenza poco dopo essere risorta. Essa aveva ottenebrate le tradizioni della veneranda arte di Palestrina, ultimo compositore di musica sacra, e della gloriosa scuola di Monteverde che genialmente presentì l'avvenire del melodramma, e della purissima di Scarlatti e di Carissimi; e, certo non priva di complementi artificiosi e di figurazioni barocche, aveva mantenuto un gusto relativamente sano e corretto, semplice e potente nel salmo di Marcello, nell'opera di Pergolese, nella Suonata di Corelli, nell'opera e nell'oratorio di Haendel, in quello di Bach e, in riguardo drammatico, era

riuscita con Lulli e Rameau a preparare il terreno a Gluck e Picinni.

Wagner nel suo studio su Beethoven sostiene essere una proprietà della musica tedesca, la quale è così intimamente profonda, che essa sa imprimere ad ogni forma la sostanza propria, trasformando questa dall' interno in maniera che si risparmia di rivoltarla all' esteriore. [1] In effetto, per chi conosce la storia della cultura in Germania, ciò è vero ed è estensibile alla lingua, alla poesia ed a parecchi altri fenomeni della vita spirituale e sociale. Io dissi già più addietro come i Tedeschi imaginarono e pensarono, anche quanto alla musica, nelle forme tolte agli Italiani, non distruggendo, ma lasciando alla sostanza speciale di liberarsi lentamente la sua forma adattata. Di qui si capisce come la musica tedesca possa talora non essere subito afferrata dai popoli d' imaginazione, di razza latina, giacchè non è in ciò che essa esprime in quella forma adottata, ma nel profondo sentimento che genera la sostanza che va cercata la sua vera comprensione. Il Tedesco in questa guisa ha un mondo di forme più vasto, nel quale manifesta persistentemente uno spirito e caratteri a sè. I Tedeschi hanno fatto nell' arte a un di presso ciò che hanno fatto nella religione. Il loro spirito penetrante doveva mostrarsi più profondo di ciò che esprime una forma esteriore cui non si attacca che per imprimere la propria sostanza. In questo senso essi erano fatti per la riforma. E sono riformatori per eccellenza. La loro poesia medioevale è una elaborazione nuova, nello spirito germanico, di canzoni e poemi cavallereschi francesi. Goffredo di Strasburgo, Volframo di Eschembach rifanno poemi di Chrestien de Troyes.

[1] R. Wagner. « *Beethoven* », pag. 27. Leipzig, C. W. Fritzsch 1870. Seconda edizione.

L'assetto della loro lingua è analogo a quello della lingua greca e latina; appropriarono ad essa le costruzioni del verso di queste; sulle forme della poesia greca e latina essi foggiarono le proprie. E dimostrarono molta abilità ed ebbero grande fortuna. L'antica speculazione passò facilmente e felicemente ad essi, e in nulla nocque alla originalità del loro spirito. Avevano trovata una forma dell'espressione, con essa davano una contenenza propria.

Si è esagerato in Wagner lo spirito di demolizione d'ogni forma musicale. *Se lo avesse potuto!* diceva ironicamente Rossini. Dalla ignoranza dei denigratori gli si è addebitato poi un disprezzo della musica italiana che egli in realtà non ebbe mai. Qui Parigi aggiunse legna al fuoco pure di far dello spirito alle sue spalle. Ma di ciò più tardi.

Si può in più d'un caso dimostrare come e qual conto facesse Wagner delle forme fino nelle sue ultime opere. Si veggano le canzoni di Walther ne' « *Maestri cantori* », la canzone della spada nel « *Siegfried* » la scena Siegmund-Sieglinde nel primo atto della « *Walküre* », il preludio di « *Tristano* », la scena finale del « *Siegfried* », la seconda scena del « *Rheingold* », la scena delle fanciulle dai fiori, il sabbato santo, la scena Parsifal-Kundry nel « *Parsifal* », in questi casi alla forma della melodia finita, estesa talora a più delle otto o sedici battute, in cui la pedanteria de' maestri vuol misurare la sostanza ed il valore del periodo musicale, s'accoppia una contenenza ideale ricca ed elevatissima. Non citai che qualcuna delle opere nelle quali è più facile rinvenire sciolta la forma in omaggio alla espressione completa e reale del contenuto poetico. Salta agli occhi di tutti, anche dei profani, che artisticamente perfetta e nello spirito dell'opera passata, se ciò ha da conten-

tare le esigenze conservatrici, è la forma nell' « *Olandese* », nel « *Tannhäuser* », nel « *Lohengrin* ». Wagner eleva la musica, decaduta nell' opera ad un non senso di arte, sino alla sua più vera ed alta espressione come arte. Certamente il poeta musicista dovette agire razionalmente nel senso di ritornare alla musica drammatica, al vero spirito che determinò il sorgere della specie del melodramma. Coscienziosamente egli dovette, in virtù della situazione drammatica, sciogliere talvolta la forma trovata, come la rispettò sempre quando le esigenze del dramma non si opponevano. E il nuovo mondo di forme che succedeva era pur tuttavia la conseguenza di un lavoro preesistente nel dramma e che ha il diritto di essere rispettato, a meno di rinnegare l'opera, rinnegando il suo soggetto necessario e sopra tutto esistente, il dramma. Ciò non vuol dire agire arbitrariamente, a caso. È il procedimento artistico unicamente vero, e l' arte vera e seria fa come la natura, opera per necessità.

Se della musica indipendente, pura, è questione, sulla via tracciata da artisti italiani come Scarlatti e Corelli, essa è nelle sue forme sviluppata da Haydn e da Mozart, finchè, mantenute intatte le forme di Haydn, Beethoven scopre un mondo musicale nuovo affatto, anche mantenendo inalterata la struttura degli ultimi suoi quartetti, delle sonate e della sinfonia. Per noi si pone così la questione di quella sostanza nuova e potente, nella quale è la ragione d' ogni grande riforma. In che consista la riforma di Wagner risulta chiaro quando si consideri l' azione artistica del grande predecessore Beethoven, colla quale essa ha tanta analogia da poter costituire un parallelo. Prima di Beethoven, la musica istrumentale è più vivificata dal disegno che dal colore. Essa non poteva redimersi nè raggiungere la sua piena

efficacia perchè era ridotta ad un giuoco dei sensi in un piccolo ambiente ed in mezzo ad una cultura ristretta che prescriveva ad essa gusto e direzione. Così noi vediamo Haydn e Mozart comporre la loro musica per adornare questo ambiente aristocratico, le sale, le feste degli imperatori, dei principi, dei ricchi. Essi si pagano la loro musica, e il gusto dell'artista si nutre del loro gusto. Quest'arte non compiace già, non si esprime alle anime di una grande comunità che sente universalmente una necessità medesima; le linee piacevoli, gaie, brillanti, geniali della sinfonia passano rapide, eleganti, ma poco lasciano in fondo all'anima, poco penetrano e gran che non scuotono, giacchè più hanno la vita, completa in se stessa, della forma esteriore, non la traggono dalle agitazioni intime universalmente sentite, non esprimono all'uomo la forma di sentire dell'umanità pura, non gittano quest'uomo nel mezzo di una situazione drammatica, non gli rappresentano il mondo delle sue commozioni vere da un'estremità all'altra de' suoi sentimenti, non lavorano della efficacia afferrante sensi e cuore, propria di un potente colorito espressivo.

Viene Beethoven e dà, in questo senso, alla sinfonia ciò che ad essa manca e che anela ed esige. Egli guarda nel mondo dei fenomeni con occhio pieno di fuoco, penetrante sino alla potenza del fascino, e ciò che egli nella natura profonda delle cose ha appreso, rappresenta nella sua sinfonia; noi sappiamo in quale momento storico e per quali anime nuove.

Lo stesso avviene pel dramma musicale. La doppia virtuosità del canto e della parte istrumentale nella melodia di un'arte piacevole all'orecchio, nell'*a solo*, nella cadenza fanno emergere l'artista nell'aria e nel pezzo d'insieme, la sua tecnica finita, come nell'opera istrumentale pura, nella sinfonia, nel quartetto, nella

suonata. L'artista pone se stesso davanti all'opera d'arte, perde di vista questa, il dramma, e ci dà un quadro dove egli è il soggetto e la parte posta in luce. Ci voleva chi, spogliato d'ogni vano egoismo, si ponesse dietro all'opera d'arte, e nel quadro trasparente avesse così concentrata la piena luce, secondo l'idea di Wagner, in maniera che esso ricevesse il suo pieno risalto, il suo colorito vivo, efficace, essenziale e la sua movimentalità drammatica si animasse libera d'ogni ostacolo e per tutti; ci voleva l'artista che riuscisse a subordinare l'esteriorità della forma espressiva alla importanza reale della contenenza, un uomo che davanti a sè, in una parola, avesse il dramma e i suoi caratteri, e sentisse ciò che per questi gl'incombeva di fare, più che per l'artista e la sua virtuosità vana. Wagner realizzò questo concetto nel dramma musicale, come Beethoven aveva fatto nella Sinfonia.

Quando noi, udendo la musica del maestro, non dobbiamo osservare che una specie di corrispondenza tecnica dello scopo, ciò che è razionale ed ingenuo, nell'apprestare una forma, noi abbiamo nulla o assai poco gustato del suo fascino e della sua potenza. Una vitalità spirituale in cui si rivela un'idea recondita e potente, che nella sua manifestazione, come forma d'intensità sensibile, non solo non si esprime, ma neppure si accenna colla poesia, una vitalità spirituale quando tenera e delicata, quando energica, seria, rude, oscillante, pulsa nel desiderio, giganteggia nel dolore, vibra, si agita, sorride o angoscia, gioisce o lamenta, freme, entusiasma, scuote tutta la nostra macchina nervosa e mette in moto tutto il nostro essere imaginoso, intimo, pensante; codesta, che è dinamica dei sensi e insieme dello spirito, è il sangue e la vita che scorre per

quelle forme magistralmente idealizzate. Chi ha sentito con l'incanto di tanta poesia narrare il giovanile entusiasmo di Siegfried ed ha sognato tra i fatti dell'antica vita eroica o l'ha percosso il dolore cupo, solenne e grandioso d'una morte infamemente meditata, che l'invidia vuole e il male della vendetta cercata scusa e compie, chi ha amato, imprecato e pianto sino al fanatismo, all'angoscia, al tormento con Isolda e Kundry, alla smania dolorosa e al fascino soffocante con Brünnhilde e Sieglinde, chi nella più alta e più accasciante tristezza ha sentito fremere la passione irruente con Siegmund e Lohengrin, chi ha sognato pieno d'amore, con Walther, l'idillio di Eva, ed ha meditato e sorriso a una vita d'affetti con Sachs e Pogner, chi ha gustata e maledetta la voluttà dell'incanto che accieca, con Parsifal e Tristano, Erik e Tannhäuser, chi ha sentito l'amore sfrenato e diabolico di Kundry, l'estasi languida ed invincibile di Isolda, l'amica ed abbandonata di Sieglinde, la gelosia brutale che freme e vendica con Brünnhilde, il dolore fosco e la maestà solenne di Wotan, e la ferocia insaziabile e minacciosa di Fricka, il sospetto, la vendetta, la punta atroce, la disperazione cupa del rimorso con Brünnhilde, la viltà atterrita, l'abisso del male e dell'odio con Mime ed Alberich, la pietà generosa e sublime con Marke, la rozza ed eroica fedeltà di Kurvenal, l'astuzia, il disegno sinistro, la vendetta nera con Gunther ed Hagen, chi ha visto lanciarsi sfrenata la ferocia dei sensi e delle passioni in una età di violenze, in cui la natura umana in ogni suo svolgimento è rappresentata nella sua forza primordiale e persistente, sa quale alto splendore di arte e di verità raggiunga nel dramma di Wagner la espressione più fine ed intensa.

È in una forma d'incanto che noi entriamo: non

possiamo assistervi senza quei fremiti di grande meraviglia, che, afferrando l'essere con una forza occulta ed una tenacia delicata, lasciano nella condizione di un uomo che sogna, e vede passare innanzi agli occhi suoi una imagine sorprendente, una rappresentazione fantastica, dalla cui vista non si torrebbe mai, un incanto che nei nostri sensi insinua lento un piacere e c'invade e circonda ed affascina. Quando ciò si annuncia, tutta la potenza del nostro essere sensitivo è affermata, riprodotta nell'opera d'arte, e nell'anima è come la impressione di un sigillo sulla cera. Questo ascendente che ci afferra colla forza di un miracolo noi dobbiamo, anzi tutto, alla potenza dell'idea musicale e del colorito istrumentale ed alla verità dell'espressione drammatica.

Egli è certo che la posizione dell'artista dirimpetto al mondo esteriore è e sarà sempre convenzionale; tuttavia ciò che egli esprime nelle forme ed anche nelle minime combinazioni tecniche dell'arte, acquista un significato secondo la capacità imaginativa e sensibile degl'individui che le percepiscono dopo la forza di manifestazione dell'artista. La efficacia che si sprigiona da questa forza ed in cui essa è concentrata, nel fatto artistico è spiegata dall'ingegno naturale. La ragione, la logica non vi hanno che fare; può l'una o l'altra regolare l'edificio dei periodi, la loro rispondenza euritmica, le forme, e rimanere tuttavia senza effetto, come può raggiungere l'efficacia grande e naturale, di cui l'uditore profano o iniziato, non imagina il movente. Rossini, nella sua carriera d'artista, mantenne inalterata, fissa, uguale la forma nel senso e nello spirito di Mozart; ma l'inestimabile vena ed il sorriso perenne del suo genio potevano per essa felicemente soddisfarsi nelle loro proiezioni esteriori;

per cui, nell'immutabilità della forma, le modificazioni sostanziali rimanevano per lui più che altro esterne quanto alla maggiore o minore rapidità o alla dinamica dei ritmi, all'indebolimento, al rinforzo. Se la ragione è esclusa nello stimolo artistico che crea, resta come causa d'indagine e di studio la forza del carattere e della riflessione speciale, la speculazione e la psicologia dell'artista, la cui influenza è determinante sullo sviluppo del genio; resta la struttura e l'organizzazione speciale della sua fantasia che, come noi vedemmo, non dipende da cause ipotetiche, ma da elementi che vi lavorano e fecondano; resta l'arditezza della manifestazione originale, libera, spontanea, il mondo in cui quella forza agisce, il terreno in cui la pianta speciale mette i fiori più vivaci ed espansivi. Questi caratteri determinarono sempre e dovunque l'opera d'arte e l'artista, e noi vi saremo costantemente rimandati, se vogliamo comprendere sì l'uno come l'altra.

Nel nostro caso, qui noi siamo giunti a toccare la psicologia di Wagner e del Wagnerismo; dobbiamo studiarne l'essenza, penetrare quindi nella vita dell'uomo. Consideriamo come questa vita ne' suoi momenti principali materialmente e spiritualmente si delinea e si foggia. Essa si modifica nel senso di raggiungere, chiarire, completare il suo fine ideale, e, dalle origini alla meta, ogni sua fase porta un nuovo contributo per la liberazione dell'opera d'arte. Come ogni nuova e forte idea mette assai tempo per entrare nella coscienza degli uomini, benchè esistente recondita e solo sentita in essi, così l'uomo che incarna il concetto della nuova opera d'arte, con uno strenuo e complesso lavoro di meditazione, giunge a poco a poco alla totale contemplazione dell'edificio finale che il tempo vide crescere, e che, per quanto appaia dalla sua vita lontano

ed isolato, è invece con quella strettamente connesso; della vita dell'uomo, vista e studiata nel suo intimo, nella sua realtà esteriore e nel suo sviluppo storico, esso porta tutti i caratteri e tutte le potenzialità; l'artista dalla speculazione del suo genio riesce a realizzare l'opera d'arte, e, come egli del suo genio risolve la missione, così, quantunque siano le fasi e le ramificazioni del suo cammino, secondo il nostro metodo, noi dobbiamo tutte rappresentarcele, dobbiamo rifare la sua strada, e rivivendo la sua vita ed il suo pensiero, mettendoci, in una parola, al suo posto, dobbiamo considerare ciò che egli fu, come lo diventò e ciò che fece.

La vita di Riccardo Wagner, anche ne' suoi primi anni, manifesta, benchè in germe oscuro, i caratteri dell'artista e dell'uomo futuro. Il fanciullo ha una determinata disposizione a ricevere le impressioni dell'arte; alla musica egli non pensa che per diletto, e come ad un mezzo per soddisfare pienamente la sua fina sensibilità; non si cura d'impararla ed essa tuttavia lo impressiona e lo eccita. Vede artisti del teatro, ascolta i loro discorsi, va spesso sul palcoscenico, giacchè suo patrigno, Lodovico Geyer, è comico, e guarda, domanda, s'informa con una curiosità ostinata, e comincia in lui una maniera rudimentalissima d'impressioni, un giro d'idee, d'imagini, che non è per noi senza importanza rilevare. Ma l'ascendente che la musica esercita su di lui non è però di natura tale che per essa egli dimentichi gli studii più serii. Viveva a Dresda dopo la morte di suo padre; per tre anni egli non si cura di acquistare nessuna nozione musicale. Poteva abbozzare sul pianoforte, a memoria, ciò che udiva al teatro o dalla musica militare; poi egli è contento di suonare senza musica la ouverture del *Freischütz;* l'opera gli piace, la vista di Weber gli incute un

grande rispetto, lo intimidisce. A nove anni (era nato a Lipsia il 22 maggio 1813) studia diligentemente al ginnasio ed alla musica non pensa più di quello che ad un piacere preferito. Egli non è dunque un fanciullo prodigio. Non imparò nè allora nè mai a suonare il pianoforte, ebbe per esso un'avversione crescente; la sua attività spirituale, sempre sovrabbondante, non gli permise mai di occuparsene e non gli lasciò la pazienza di appropriarsi la tecnica di un istrumento qualunque. La sua inclinazione per la musica si manifestò mediocre. Essa non poteva avere il carattere di quelle, il cui oggetto è un'attività tecnica parziale. Arte, lettere, filosofia interessavano singolarmente e nella loro efficacia complessiva la mente ed il gusto dell'adolescente, e parve che esse si manifestassero al suo spirito in una forma seria, potente più d'ogni altra. Fu questa una prima condizione che la nuova epoca di cultura storica poneva allo svilupparsi di un nuovo genio? Mette forse la natura o il destino un germe speciale nell'uomo onde egli prenda la forza per compiere la sua missione?

Fra la fantasia irrequieta e la mente esercitata si era formato in Riccardo Wagner quell'equilibrio che è opera dello studio e della educazione bene diretta. D'altronde, l'occuparsi di musica, com'egli stesso racconta, era cosa meno che secondaria. A undici anni aveva già tradotti i primi dodici libri dell'Odissea. Si esercitava nella poesia, amava e traduceva Shakespeare, obbiettivo per cui aveva imparato l'inglese, le tragedie di Apelle *Poliodo*, gli *Etoli*, e, quando sul modello di queste quando su quello d'*Amleto*, di *Macbeth*, di *Lear*, scriveva tragedie proprie. Ciò non gl'impediva di comporre di nascosto della famiglia, contraria a simil genere di occupazioni, un'aria, una suonata, un quartetto.

Fino dall'adolescenza egli fu l'artista pensatore, capace della maggior forza di lavoro e di studio in vista di un ideale difficile a raggiungersi e lontano. La direzione data al suo spirito e il corso della sua azione artistica lo provano. Egli studiava indefessamente. Era innamorato della tragedia dei Greci; coll'aiuto di una sana filosofia percorreva le fasi storiche dello sviluppo della poesia e del dramma, ne studiava lo spirito e lavorava intorno a paralleli fra le loro età e scuole, dei quali studii qualcuno rimase. L'arte e la sua storia lo tenevano tutto: egli si era dato ad esse coll'amore di un archeologo e colla penetrazione di un genio.

La professione del musicista, qualunque ne fosse l'oggetto o la direzione, gli ripugnava; in lui non poteva trovar posto l'idea del puro musicista che vedesse un fine nel comporre o eseguire musica per fare cosa gradita semplicemente all'orecchio degli uomini. Amava il musicista forte poeta e pensatore. Con questo suo concetto non poteva quindi accordarsi in lui l'idea di un compositore di musica teatrale che non fosse colto, esperto nella drammatica e nella poesia, quando non vedeva piuttosto nelle qualità riunite di buon drammaturgo e musicista la condizione essenziale per ottenere all'opera tutta la sua efficacia. Wagner in tutta la sua vita non riconobbe mai un effetto musicale assoluto, indipendente che per se stesso gl'imponesse, nè anche quando dalla Sinfonia di Beethoven ricevette le sue maggiori impressioni musicali. Se si parla di musica egli vi sottintende programmi, piani drammatici, intenzioni poetiche nei motivi da riferirsi ad azioni, a sentimenti, per cui più tardi trova la denominazione di motivo tematico. Il resto egli dice cosa da dilettante e priva di spirito.

Egli è entusiasta del dramma. A quindici anni, una

tragedia di Eschilo o di Shakespeare, una commedia di Aristofane lo tengono le notti intere al lavoro, alla meditazione, in una così grande tensione della mente e dell'anima, in una tale oppressione organica che gli diventa un male. Intorno ad una propria tragedia egli lavora due anni; aveva davanti a sè nella sua realtà drammatica il lavoro completo, nella sua fantasia viventi si muovevano i personaggi e s'agitavano le passioni, quando una sera, in un concerto, udì la musica che Beethoven scrisse per l'*Egmont* di Goethe. Che sogna egli allora nell'incanto di quella esecuzione che lo afferra? Una musica simile per la sua tragedia. Momento fortunato, momento significante e determinante il suo genio! L'idea imperfetta, confusa di Wagner si rischiara e lentamente si completa. L'efficacia di un'arte era sottomessa a quella decisa e grandiosa di una coincidenza artistica, libera sul vero terreno teatrale, con vero senso compresa fra la musica e il dramma.

Dal suo entrare nella vita, noi osserviamo il temperamento di Wagner il più accessibile alle agitazioni, alle aspirazioni di un'epoca di rivolgimenti politici suscitati in Germania, come in quasi tutto il resto d'Europa. Irrequieto, pieno l'anima di ambizione, desideroso di libertà e d'azione, di carattere riflessivo, ma ardente, intollerante d'ogni giogo, sempre irritato, nervoso, pronto all'esplosione e alla rivolta, egli è presto politico, ammira, esalta la Rivoluzione e dà tutta la sua fede all'epoca così piena di malcontento e di lotte in cui in Europa e fuori scoppia o sta per scoppiare. A Dresda, a Lipsia è nella lega della giovine Germania, de' giovani genii rivoluzionarii ed associa, come essi, studii ed arte al momento politico. Ma in qual modo succede questo? In generale, non è che esaltazione e romanticheria. Periodo di aspirazioni, stimoli, tempeste, nel

quale la libertà, cui si dà tanto entusiasmo, ha meno direzione verso l'esteriore che verso l'intimo; in Wagner anzi questo entusiasmo ora, come più tardi nel 1848, ha per idea dominante, centrale, la riforma dell'arte associata alla Rivoluzione. Ciò che essa si crea sulla base del misticismo non è che illusione, è il dominio esclusivo dell'io, che coll'arbitrio suo fa scomparire di fronte a sè in un nulla tutto il mondo esteriore. È ebbrezza di libertà ingannevole, fantastica, ironica dei giovani genii. Ma questo momento politico agisce su Wagner con la forza di un entusiasmo più vero e più in vista di un fine pratico. Egli associava già le idee di arte e politica, di arte e Rivoluzione. Nessuna meraviglia che, allo scoppiare della Rivoluzione di luglio egli sia fra i suoi partigiani più fanatici. Quando egli sa della insurrezione di Parigi e della caduta di Carlo X, mentre la Germania letterata non s'accorgeva di nulla e russava nella politica incuria, Wagner, a diciasette anni, compromette se stesso con un contegno pubblico d'irritazione spasmodica, colla beffa e l'insulto per la reazione; ammira Lafayette che apre la via del trono a Luigi Filippo. E così egli si riscalda, si eccita per la Rivoluzione del Belgio. Viaggiando per Vienna nel 1832, apprende la notizia della capitolazione d'Anversa. Non era l'Austria il terreno per le teste calde. Di ritorno a Lipsia, egli è più entusiasta del sassone Leopoldo I, al quale pubblicamente inneggia, che della sua propria sinfonia che si eseguisce in un concerto del Gewandhaus. Ma ciò che più d'ogni altro avvenimento lo addolora, è la sorte della Polonia. « L'effetto, scrive più tardi nella « *Mittheilung an meine Freunde* », che produsse in me la Rivoluzione, fu di accendermi nell'animo un entusiasmo giovanile. L'impressione che ne ricevetti fu assai forte e mi eccitò in più modi. Ma fu

specialmente viva dopo il grande entusiasmo per la Polonia combattente e il dolore per la Polonia caduta. » E nel 1848 egli mostrò che non era rivoluzionario soltanto sedendo nella propria stanza.

Tuttavia, nella condizione d'allora in Germania, gli uomini migliori e i migliori ingegni in politica tacevano. La politica di Metternich vi era accettata ed estesa a tutto l'impero. Il giovane Wagner aveva sciupato del tempo; in mezzo a' suoi entusiasmi patriottici egli aveva poco o nulla pensato all'avvenire. Per cui poco dopo, da Dresda, dove abitava, venne a Lipsia, e vi studiò filosofia ed estetica all'università, mentre imparava rapidamente il contrappunto coll'eccellente Teodoro Weinlig, maestro di cappella nella scuola di S. Tomaso. In quest'epoca egli lavorò ed apprese assai. L'arte gli si rappresentò sempre più nobile e grande, e più decisamente nella verità da lui concepita. Amava la compagnia degli studenti e degli artisti, specialmente dei pittori; coi musicisti non andava affatto; l'aridità della loro tecnica pedanteria, comprendiamo perchè, gli era evidentemente noiosa.

Il momento storico manteneva un ambiente saturo di rivoluzioni; e il giovine Wagner ora lavorava, lasciando alla sua mente di occuparsi delle idee e de' fatti più disparati, tra i quali tuttavia egli comprendeva sempre più un legame, una dipendenza. Dovesse egli essere l'artista di una nuova epoca storica? E poteva questo pensarsi senza pensare all'uomo di un'epoca storica e culturale nuova? Che egli dovesse diventare qualche cosa sul serio? Il suo carattere era il più atto ad accogliere quelle grandi impressioni sì dalla vita come dall'arte, a conciliarle in un momento di attività feconda; e nel tempo vissuto in mezzo agli entusiasmi per la libertà, (come ne' suoi più potenti lavori gli

accadeva sedici anni più tardi), noi lo troviamo occupato a scrivere drammi, ouverture, musiche. In questo giovine artista l'arte prediletta, con tutta la sua potenza di sensibilità, doveva determinare l'essenza del lavoro; essa era capace di scuoterlo come egli chiedeva, non soltanto d'eccitarlo in maniera generale. E nelle composizioni sue di quel tempo noi troviamo, infatti, il fuoco, la serietà, le esplosioni di un animo eccitato, come nella sinfonia che venne eseguita nel gennaio del 1833 a Lipsia, nei concerti del Gewandhaus.

L'estate prima egli era stato a Vienna, dove la frivolità di quella vita musicale l'aveva disgustato. È un documento importante.

In mezzo anche all'ardore più vivace ed alla agitazione più spinta, è raro ch'egli non tradisca la sua propensione per la serietà della causa che lo muove ad agire come uomo e ad agitarsi come artista, a scrivere opere, volumi, a proporre riforme.

A Lipsia ottenne molto plauso, trovò nuovo coraggio; la coscienza di sè, fortificata, si aggiunse alle altre circostanze, costituendo un nesso d'impressioni, di causalità, di forze atte a formare il suo sviluppo artistico. Sempre meno egli poteva disgiungere — facoltà questa rudimentale del suo genio — le discipline musicali dalle poetiche; esse formarono per lui sempre una sola cosa, benchè il pensiero musicale istintivamente determinasse e suscitasse per sè una forma poetica. E racconta egli stesso che una sua rappresentazione pastorale, composta in musica, fu motivata dalla *Sinfonia pastorale* di Beethoven. Egli l'aveva messa in rapporto drammatico colla « *Luna degli innamorati* » di Goethe e sì forte era in Wagner l'attrattiva del soggetto poetico, idealizzato nella sua doppia forma poetica e musicale, che egli non fece prima nessuna traccia,

nessuno sviluppo poetico, ma scrisse « musica e versi ad un tempo stesso, lasciando che le situazioni sorgessero dalla musica creata insieme alla poesia ».[1]

Fu un periodo giovanilmente idealistico questo, in cui Wagner, dietro lo studio dei Greci, era tutto dominato dal fatto, dalla rappresentazione della loro tragedia. Egli vedeva in essa la forma più completa, più alta ed universale della rappresentazione sensibile reale e vivente, come la loro lirica declamata ad alta voce, accompagnata dal suono degli istrumenti, mimata e danzata, nella grande vitalità della forma, in cui si manifestava, ne era stata la preparazione necessaria. Per lui l'ideale rimaneva il teatro, il soggetto, l'azione drammatica l'importante, l'essenziale; ogni forma poetica e musicale diventava componente, ausiliaria. Tutta la miscela semplice e grandiosa delle facoltà dell'uomo nuovo alla civiltà e il meglio disposto ad accogliere in sè tutte le impressioni e tutte le attività della vita, del poeta e dell'artista greco, cantore, filosofo, tragico, musicista, uomo della politica e degli affari, lo aveva meravigliosamente trasportato vivente in quel mondo antico che non si guarda, non si penetra più che con uno sforzo di imaginazione potente.

Questo rimane alla base dello sviluppo artistico di Wagner; noi dobbiamo porvi mente. È la fede nella verità di un'antica congettura posta in luce nella tragedia greca, che lo guida, lo eccita, lo salva, e salva e produce con lui tutta un'arte nuova, che, nella sua sensibilità potente, tanto più merita la nostra stima, in quanto che essa ha nel vero la sua origine e la sua gloria. Dopo un periodo di vent'anni, in cui le deviazioni accidentali nel campo dell'opera con il « *Rienzi* », « *l'Olan-*

[1] *Mittheilung an meine Freunde.* Ges. Schrf. IV. 312.

dese », il « *Tannhäuser* », il « *Lohengrin* », sono un costringimento doloroso fatto al genio del solitario pensatore e agiscono, quanto all'arte da lui intesa, solo negativamente, sono quegli stessi fatti artistici che, mutata lentamente la posizione del pubblico rimpetto all'opera d'arte, preparano la intelligenza, il godimento suo pieno, cioè la recezione e comprensione giusta dell'opera d'arte finale in ogni tempo vera ed inoppugnabile; essi sono che richiamano l'artista, lo riconducono al suo fine e con lui guadagnano il sentimento del suo puro idealismo. Egli è allora che noi troviamo nel Wagner adulto e drammaturgo completo, lo sviluppo conseguente delle facoltà al suo genio in origine conquistate, ed assistiamo ai « *Nibelunghi* », al « *Tristano* », al « *Parsifal* », e leggiamo nell'« *Opera e il Dramma* » la esplicazione de suoi intendimenti drammatici, e musicali, che nella efficacia della tragedia greca hanno il loro punto di partenza, la loro idea madre ed in essa si concentrano. Ci fermeremo qui più a lungo a suo tempo.

Le condizioni dell'arte di Riccardo Wagner sono tuttavia guadagnate dalla vita.

Laube, che conobbe Wagner a Lipsia nel 1833, ha pensato assai giustamente di lui, dicendo che nella sua opera d'arte non ha mai nè affettato nè mentito. La solitudine irrequieta ed artisticamente attiva alla quale fu costretto durante i suoi primi tentativi a Dresda nel 1848, come anche durante gli ultimi lavori, diventava per lui uno stimolo in mezzo al grande sconforto del non vedersi compreso. E pure, a vent'anni, col suo genio, coll'entusiasmo naturale per ogni cosa nobile e bella, eccitato dall'aspirazione tesa e lottante, tutto ciò che vive e s'agita intorno a lui, spirito e materia, gli offre rapidamente un complesso di idee da

rivolgere in se stesso; sono lampi che illuminano un mondo affine di concezioni e di fatti e ne lasciano intravedere tutta la connessione, l'analogia, e tormentano, colla febbre di riuscire, la mente ed il cuore.

La Rivoluzione avrebbe offerto a Wagner un soggetto drammatico in « *Kosziusko* », ma il romanticismo ereditario, di cui si nutrirono l'imaginazione ed il sentimento, e di cui non erano ancor spente le traccie nell'arte e nella vita, vinse coll'attrattiva di una imagine fantastica e gli additò le « *Fate* », una novella del Gozzi.

I romantici abborrirono dal carattere storico nella poesia. Sino la politica essi trattarono più come giuoco dello spirito, senza base di operazione reale, per cui la fantasticheria lunatica essi considerarono la perfezione dello spirito. Wagner li seguì in parte (nella politica e nella religione no certamente) e, con una sola eccezione che dal programma romantico non devia totalmente, egli fu sempre ed essi strettamente vincolato in ciò che riguarda la scelta de' soggetti, lo spirito che nelle forme artistiche si muove, la riflessione psicologica, l'impiego dei mezzi artistici e l'efficacia cui sono rivolti. A questo proposito la storia del suo sviluppo come artista, è di una conseguenza logica stringente. Wagner ha sempre ritenuto il soggetto storico per l'opera come il più ingrato e pericoloso da trattarsi. Quando Goethe ed Heiberg mostravano una tendenza pronunciata a trattare poeticamente soltanto ciò che essi avevano visto ed esperimentato, avevano dall'opera d'arte gittata ogni traccia del carattere monumentale. A questo carattere lo stesso Wagner opponeva la qualità dell'essere l'opera d'arte il più decisamente fissata secondo luogo, tempo e circostanze, condizioni della sua manifestazione. Con ciò egli poteva

rimanere nel campo storico. Ma astraendo egli da questo, lo faceva nel senso di un ideale mistico-romantico che rappresentava meglio la pura umanità. La sua arte si aggira sopra questo perno, intorno al quale anche la poesia de' romantici si è mossa corrispondentemente al naturale idealistico dei Tedeschi. Questo trova in Wagner il rappresentante che lo spinge agli estremi. Come uomo e come artista egli fu coinvolto nel processo a cui si limitarono le lotte spirituali del secolo XVIII e dei primi vent' anni del XIX. Ciò gli avvenne subito nella sua prima gioventù, non però nell' esclusivismo del secolo precedente, ma più come uomo e artista dell' epoca del risveglio nazionale. La cultura ideale e poeticamente filosofica lo assorbe nella forma del dramma in ispecie, lo impressiona, lo eccita e, per la efficacia di questo, gli suggerisce l' idea della coincidenza di poesia e musica, che, ne' momenti migliori della storia di una specie drammatica, la tragedia, vede immutabile e necessaria. La umanità pura che noi troviamo più energicamente idealizzata nei « *Nibelunghi* », nel « *Tristano* », nel « *Parsifal*, » nel « *Lohengrin* », nel « *Tannhäuser* », non è soltanto la negazione del carattere storico, ma priva d' interesse il soggetto considerato come tale. Dal fondo dell' azione di « *Tristano* » o di « *Tannhäuser* », di « *Siegfried* » o di « *Lohengrin* », e tanto più evidentemente dal fondo dell' azione di « *Parsifal* », più che il soggetto, è realmente la sua importanza umana, come pura idealità, che emerge. È allegoria, simbolo, significato filosofico che si spande dalle minime parti costituenti l'opera d'arte e diventa simbolismo in grande. Questo si riscontra ne' suoni, nelle forme, nel ritmo musicale e poetico, non diciamo nelle idee, in cui non c' è chi non lo vegga, nella disposizione delle rime del

verso che coll' allitterazione impiegata negli ultimi poemi, hanno un significato affatto particolare. Poi questo simbolo, come idea filosofica, domina nel lavoro determinando spesso il movimento lirico, drammatico e musicale. Noi sappiamo che la percezione del significato psicologico dei suoni e della loro virtù simbolica è carattere essenziale della musica tedesca, che le deriva da un carattere generale proprio dello spirito nordico, cioè la penetrazione profonda di cui massimamente si compiace.

Una linea di demarcazione viene così a porsi fra un' epoca e l' altra nella storia dell' opera e fra le due nazioni che la rappresentano. Noi Italiani teniamo all' azione storica reale, i nostri artisti disperdono l' interesse pel soggetto nell' interesse per la forma. I Tedeschi fanno il contrario; e il Wagnerismo, che agisce determinato da tratti caratteristici dello spirito tedesco, rappresenta la opposizione più netta e completa. Lo studio dell' antico, invece di guidare Wagner, come aveva guidato Goethe e Schiller a porre, nel senso classico, il peso sulla idealità artistica, lo riduce a far gravitare l' interesse sulla sostanza, togliendolo dalla forma. Egli tratta la leggenda mistica, ed in ultimo la mitologia nordica, e rimane in una verità naturale; noi trattiamo la storia e restiamo in una verità artistica. L' interesse del soggetto in sè è disperso per il significato metafisico; certi drammi musicali come i « *Nibelunghi* », e sino i « *Maestri cantori* », hanno l' aria di profezie di avvenimenti nazionali; è come uno stigma, dal quale quest' arte nuova, nel suo sistema, si riconosce. All' opera d' arte noi non domandiamo che forte sensibilità nei caratteri drammatici e musicali che dobbiamo percepire e comprendere.

Per ciò che riguarda la umanità pura della mani-

festazione artistica di Wagner, sul quale motivo, comune a tutti i suoi drammi, dall' « *Olandese* » al « *Parsifal* », egli insiste, ne' suoi libri d'arte, sino alla pedanteria, l'errore fecondo delle conseguenze estreme sta nella concezione dell'uomo universale, la cui rappresentazione è contraria all'opera d'arte finita in sè, determinata da circostanze di luogo e di tempo. Il conflitto fra il carattere storico e il leggendario-fantastico annunciatosi in Wagner fino dalla sua prima gioventù, cioè dal primo manifestarsi in lui del senso dell'arte e di una predilezione poetica nel dramma, non gli lasciava presentire come e con quale potenza doveva seguire le fasi del suo sviluppo artistico. Il punto di vista, secondo il quale si può spiegare perchè al soggetto storico nell'opera egli oppose, come per essa più vantaggioso ed efficace, il mito per essere oggetto d'incorporazione artistica, è che nel mito si manifesta rudimentale, quindi più importante, spontanea, semplice la verità universale della natura dell'uomo come individuo, formato della sostanza della specie, e questa verità si è già idealizzata per sua natura, mentre la storia non generalizza il tipo umano, ma mostra l'uomo localizzato ne' suoi avvenimenti. La musica s'identifica meglio nel primo.

Beaumarchais sembra avere intuito in quale via si aveva da mettere il melodramma, quanto a' soggetti poetici, nella seconda metà del secolo XIX. « Mi ha sempre parso, dice egli, che, nell'opera, i soggetti storici debbano riuscire meno dei soggetti imaginarii » — « Io penso, dunque, che dovrebbe prendersi un giusto mezzo fra il genere meraviglioso e lo storico » —

Noi abbiamo riferito all' influenza de' romantici, in buona parte, l' educazione artistica di Wagner. La scelta e il trattamento delle « *Fate* » ne è una

prima prova, e, dopo, è un succedersi di prove sempre più evidenti. E pure giovane, egli si moderò, si corresse e si trasformò nel pensiero e nell' intenzione dei due maggiori poeti tedeschi, ma, battendo una via contraria, sì nella scelta de' soggetti poetici, come nella maniera di trattarli, pervenne consciamente al polo opposto al loro. Li aveva seguiti collo studio prediletto degli antichi. Ed anche Goethe e Schiller avevano cominciato come poeti naturalisti, l' uno nel « *Goetz* » e nel « *Werther* », l' altro nei « *Masnadieri* ». Se non che, il sentimento inquieto, ardito, eccitato della realtà aveva mossa una schiera di imitatori, in compagnia dei quali i due grandi poeti naturalmente non si trovarono bene. Schiller, dal 1798, tutto compreso nell' ammirazione della tragedia antica, aveva composto drammi e poesie coll' idea dominante dell' antica fede nel destino; egli non aveva più scritto nulla senza un fine, un pensiero secondario. Si attenda bene come analogo si manifesti il processo di sviluppo in Wagner, come poeta drammatico. Schiller aveva seguito Sofocle nella « *Sposa di Messina* », nel « *Re Edipo* », nella « *Maria Stuarda;* » Dio che immediatamente si annuncia all' anima e la domina è la essenza della « *Vergine d' Orleans* »; nell' *Anello di Policrate* », nel « *Wallenstein* », nel *Nuotatore* », nelle « *Gru d' Ibico* » domina il pensiero della Nemesi [1]. Goethe nella « *Figlia naturale* » diventa allegorico e simbolico. Gli stessi suoi studii sull' antico sono il soggetto di composizioni poetiche. La seconda parte del « *Faust* », la mitologia greca sono trattate nel senso di raggiungere la semplicità e la bellezza degli antichi, la quale sfugge al poeta finchè egli si occupa della individualità

[1] Brandes.

moderna. Così sono fatti gli studii nella maniera antica; Goethe sempre più s'allontana dalla vita e sempre più nella sua opera d'arte domina l'allegoria. Egli non tratta più l'individuo come tipo, come nella prima parte del « *Faust* », ma rappresenta tipi che debbono valere come individui. La sua stessa « *Ifigenia* » ora è per lui troppo moderna [1]. Schiller, di accordo colla sua direzione astratta, aveva esaltata l'opera a spese della commedia, e credeva il coro degli antichi molto più imponente del dialogo drammatico moderno.

Le opere e la storia di questi grandi uomini determinarono, in gran parte, lo sviluppo dell'arte di Wagner. Se la maniera di trattare i suoi soggetti e la essenza di questi è diversa, egli è che Wagner crea sotto l'ascendente di un mondo musicale che completerà la idealizzazione de' suoi caratteri poetici, è perchè dello spirito della tragedia classica, alla cui efficacia mirava, e della speculazione antica voleva consciamente giovarsi per lavorare soggetti per indole opposti, e mentre, impressionato della sua potenza, guardava l'antichità, egli sentiva e preferiva di rimanere romantico.

Il dramma, infatti, nella sua manifestazione reale non corrisponde affatto a quell'opera d'arte che fu l'ideale della sua vita, finchè si considera l'arte in corrispondenza con questa. Si provi per un momento a prescindere da questa idea; ciò che rimane è precisamente consono col concetto della tragedia antica, l'impiego delle arti onde rendere sensibile il soggetto, ciò che è il fine del dramma stesso. Anche senza la espressione di Voltaire, cioè che il dramma può essere noioso, noioso il maestro, e l'opera tuttavia servire a un « *rendez-vous* » dove certi giorni si va tutti senza sapere

[1] Brandes.

troppo perchè, si crede generalmente che l' opera moderna abbia nella musica qualche cosa di più che un semplice componente. Ma ciò riguarda si poco l' entità della cosa, che la stessa maniera di sentire spesso si confonde e si elimina, come avviene oggi in tutta la Germania. Gluck divideva l' opinione di Beaumarchais, cioè che la musica dell'opera, come la poesia, non è che un'arte di abbellire la parola, di cui non bisogna abusare. Quando questi osservò che un brano di musica udito al pianoforte lo divertiva, e, messo nel quadro dell' opera, malgrado ogni cura, ogni sforzo, lo affaticava e lo annoiava, credette di trovare la ragione di questo disaccordo in ciò, che nella musica del teatro ci è troppa musica. È questo, in realtà, il risultato che noi dobbiamo allo sviluppo straordinario ed all' abuso di quest' arte. Che essa nell' opera moderna è qualche cosa più di un componente o un potente mezzo ausiliario, come era nella tragedia greca, è chiaro e spiegabile, se si pensa alla posizione in cui essa nella civiltà ellenica, per la ragione forse di una relativa deficienza, era tenuta di fronte al dramma. Ma il concetto di Wagner è appunto di esigere tanto più dalla musica moderando e regolando la sua vera importanza e non già, come taluni pensano, svisando essenzialmente la teoria del maestro, di subordinare la sua ingerenza nell' opera, negarne ogni indipendenza, ed aumentare tuttavia la sua attività sensibile in maniera così raffinata, pensata e tesa da avvicinare la sostanza della poesia. [1] Noi dobbiamo convenire che, in questo senso,

[1] Il vero su codesto è dal Wagner stesso che s' ha da apprendere. « *L' Opera e il dramma* », « *L' Impiego della musica nel dramma* », « *l' Opera tedesca* », « *I cantanti dell' opera in Germania* », « *Comunicazione a' miei amici* » etc. sono libri che contengono le notizie più

l' opera, anche la più moderna, è il tentativo e lo stato imperfetto di una grande opera d' arte.

Wagner fu l' educatore di se stesso nel significato vero e semplice della parola. Egli lasciò libero corso alle sue predilezioni come uomo e come artista; egli si trovò dalla musica improvvisamente preoccupato con tanta forza d' impressione e di necessarietà quanta ne aveva sentita dalla drammatica. In questo equilibrio, funzionando la sua immaginazione e il suo sentimento, era già per lui scoperto il segreto che nel dramma musicale doveva ricevere il suo fenomeno sensibile. Oltre Sofocle, Eschilo, Euripide, Shakespeare, che egli traduceva e studiava con passione, Goethe e Schiller erano i poeti che più amava e stimava. Leggeva volentieri Tieck, che aveva voluto, secondo lui, fare qualche cosa per la drammatica, Jean Paul, il cui soggettivismo o « *idealismo del cuore* », come egli lo chiama, e la fantasia poetica, in cui passano per lui la vita e la natura, avevano sparso tanto entusiasmo negli anni dell'adolescenza. Ammirava Shelley, Giorgio Sand, Heiberg. Gli studii di filologia e di filosofia sembrarono nella giovinezza segnare la sua meta principale. Aveva delle speciali predilezioni che gli rimasero per tutta la vita: Arndt, Uhland, Platen furono per lui autori favoriti; e Martino Plüddemann ci narra che la lettura di Hoffmann fu, anche negli ultimi suoi anni, una ricreazione preferita del suo spirito. Ma, anche giovanissimo, nessuna occupazione più lo attrasse che la poesia e il dramma. Come egli aveva entusiasmi per il teatro classico francese del secolo XVII, per la letteratura e per il teatro del XVIII in Germania, così

importanti sulla questione. Se la critica vuol risolverla coll' opera d' arte stessa, il cui giudizio però implica, per essa, cognizioni teoriche, sarà, io spero, tanto più facilmente del nostro parere.

volle più tardi scrivere una tragedia sul modello dei classici francesi; aveva saputo, come prima Goethe, assimilarsi lo stile alto e convenzionale di Alfieri, di Calderon, di Racine e di Voltaire. A Parigi aveva conosciuto Heine, e ne ammirò sin d'allora l'ingegno sottile e brillante; l'uno e l'altro si erano conosciuti nella sventura; la simpatia non aveva tardato a manifestarsi; Heine dimenticò presto tutto e non fu con Wagner così serio come questi pretendeva già; anche Wagner dimenticò, con qualche ingiustizia, il poeta e le impressioni che aveva amato, un giorno in cui, divenuto già celebre, per rispondere alle ingiurie de' suoi detrattori, scrisse il « *Giudaismo nella musica* », un libello, nel quale musicisti e poeti israeliti, Meyerbeer, Mendelssohn, Börne, Heine, in un fascio furono coperti di censure e di insulti.

Per capire come abbia radice in Wagner l'idea che è il perno della sua arte, è necessario rappresentarsi lo stato degli spiriti e l'ambiente artistico nel quale egli, nel 1833, viveva e, come artista, cominciava ad operare. Abbiamo accennato com'egli durante la sua attività artistica sempre più trasportò in un campo differente la direzione spirituale di Schiller e di Goethe e che poscia, in conseguenza dell'opposizione in cui, quanto al soggetto dell'arte, con essi si trovava, dovette dare al suo dramma forma differente. Così egli pervenne al polo opposto a quello dei due grandi poeti. Ma, se nell'opera d'arte di questi è nettamente rappresentata la tendenza dell'arte e le facoltà artistiche speciali dell'ingegno tedesco, tanto più profondamente il loro segno è scolpito nel lavoro d'arte di Wagner, il cui genio rappresenta il germanismo nelle sue qualità e ne' suoi difetti estremi. È conosciuta la mania che la letteratura, in Germania, ebbe pel teatro, nel prin-

cipio del secolo XIX. Essa proveniva da ciò, che la vita mostravasi ristrettissima, senza ufficii per il singolo uomo e quasi senza che la società risentisse dell' arte fatta e limitata per l' uso degli artisti e degli uomini, favoriti dall' ingegno e dalla fortuna. Il teatro è l' unico luogo, nel quale chi non è ricco o nobile può assistere a tutte le scene della vita. Un tale stato di cose perdura per buona parte della prima gioventù di Wagner. E gli artisti sono costretti a disgustarsi della realtà, dal momento che non trovano società per operare. Si aggiunga a ciò la bella genialità con cui sono perseguiti da Winkelmann gli studii e le scoperte sull' antichità, la influenza che nell' arte e nella società continuavano ad esercitare i poeti melanconici inglesi, Joung, Sterne, Shelley, il pietismo che Schelling aveva sparso, traendo dietro a sè una schiera di seguaci, credenti, che prima scrissero e professarono poi dalle cattedre la fede nella visione geniale, in cui, secondo il maestro, fondavasi filosofia, arte, religione e, con Steffens, anche la filosofia della natura; si noti ancora il richiamo alla semplicità della vita naturale, per cui si leggeva Rousseau, e si ha tanto da spiegarsi come la avversione alla realtà, la voglia di fuggirla fosse pienamente giustificata.

Schiller e Goethe, ritiratisi nel classicismo della poesia d' arte, avevano lasciato che i romantici si sbizzarrissero a loro talento nel loro primo campo. Fra questi avevano voluto già prendere il posto loro Lafontaine co' suoi romanzi, Iffland, Kotzebue, Schröder coi loro drammi famigliari. Weimar era centro dell' arte e del teatro; ne aveva conservati i grandi ricordi, quando Goethe vi regnava primo nella lega con Schiller ed in cui a Kotzebue non era stato possibile di entrare quand' egli, carico di rubli e col diploma di nobiltà, era tornato in patria. Di Tieck si rappresen

tavano le commedie fantastiche a Berlino; Federico Schlegel con la commedia e la tragedia badava a tenere in esercizio gli attori nel recitare i versi; perchè, a Weimar, Goethe, nelle rappresentazioni esigeva uno stile scrupolosamente antico, insistendo sui caratteri e su tutte le modalità del più ideale e puro classicismo. Così egli, ad esempio, faceva rappresentare, per il fine anzi detto dell'esercizio nella recitazione, la cattiva tragedia di Schlegel « *Alarkos* » e mettere alla porta, con un suo cenno, coloro che ridevano.

Il lavoro serio e forte di Lessing e di Winkelmann, la loro coltura inestimabile negli studii sull'antichità greca, che aveva suscitati in Goethe gli studii di Pandora, Neoterpe, Palofron, Achille, Epimenide, ed aveva convinto Schiller a fissare un punto di vista diverso, ma ellenico in ogni caso, nella « *Sposa di Messina* », nella « *Vergine d' Orleans* », nel « *Tell* », questa altissima arte era stata sciupata poi quale una grecomania. Gli artisti s'aggiravano novellamente e come sempre intorno al genio. E con Hölderlin, per esempio, l'aspirazione verso l'Ellade perduta prende la forma d'una irritazione, di una smania. Per lui non vi ha salute fuorchè coi Greci e copre di scherno i Tedeschi come uomini e come artisti, i quali non sono capaci di accomunare nessuno interesse. E in questa adorazione lirica, esagerata, cieca, ebbra per l'ellenismo concorda assolutamente con Wagner. In arte e in politica egli è antigermanico ed ai Tedeschi non riconosce che le proprietà di essere gravi ed insulsi. Wagner nel 1831 giubila, come Hölderlin aveva fatto, pei trionfi dei Francesi e non si limita ad esaltarsi per i passi giganteschi dei repubblicani, ma diventa rivoluzionario. Hölderlin schernisce la domesticità cretina, il saper fare casalingo dei Tedeschi e si lamenta che essi

non sentono nulla per l' onore comune e per la comune proprietà. La indifferenza politica, carattere proprio de' romantici, si muta in Hölderlin in accanimento contro la inettezza de' principi e la loro sentimentale politica feudale e in Wagner contro la inettezza dello Stato per i bisogni del popolo e dell' arte. Hölderlin dice dei Tedeschi, che essi stanno « come oche coi piedi piatti nell' acqua moderna e si sforzano impotentemente di elevarsi al cielo greco »; poi li chiama « barbari, che con la scienza, la religione e lo studio sono diventati anche più barbari ». Wagner, alla sua volta, dice che « se tutto il mondo diventa matto, i Tedeschi ci si troveranno i più beati, poichè essi hanno allora tanto più da spiegare, da indovinare, da meditare e finalmente, perchè si sentano bene del tutto, da classificare ». [1]

X.

E non si creda che Wagner nello studio dell' antico abbia una risorsa o una difesa contro i romantici. Per esso regna nel suo spirito la confusione massima. Egli ebbe coi romantici comuni tutti i difetti che più accentuò, più si avanzò nella sua arte; ma, come si disse, egli volle pure portare la speculazione classica nell' ambiente nordico, creando nell' opera d' arte una lotta di elementi e di direzioni, da cui risultarono tutti i malintesi, le bizze, le polemiche iraconde ed i feroci libelli, pei quali la sua vita fu terreno fecondo. Così non deve meravigliare nessuno se è da una letteratura, da una poesia drammatica in fiore alla distanza di vent' anni dalla gioventù di Wa-

[1] Oper und Drama, Ges. Schrf. IV.

gner, che noi troviamo riverberi potenti sull'arte nuova, che nella poesia e nella musica, considerate come una sola arte, ha la sua manifestazione propria. La corrente romantica in Germania, co' suoi grandi difetti e con le sue troppo meschine qualità, rimase tutt'altro che sterile per questa nuova arte; ma ebbe proiezioni che tanto più vivacemente su di essa si fissarono, rischiarandola col maggiore effetto, in quanto, per lo stesso suo spirito, quest'arte si prestava più di ogni altra per provocarle, accoglierle e coltivarle, accrescendo per esse la sua efficacia, la loro propria e quella dell'arte che le aveva lanciate. Non si ha alcun diritto di credere che alla generazione nuova del secolo decimonono non rimanessero, in buona parte, i difetti che la scuola romantica trattò come arte, sì nella letteratura come nella vita, e che la nuova corrente manifestatasi non secondasse questo movimento generale. In realtà, essa ne deviò soltanto lentamente. Anzi, col temperamento tedesco essenzialmente conservatore o lentamente riformatore, si è, limitando e riducendo tratti neoromantici al dramma musicale, pervenuti alla nuova e decisa scuola letteraria di Auerbach, Heise, Keller, Spielhagen, al tempo stesso che nell'ambiente dell'opera fiorisce l'arte di Riccardo Wagner. Sembra che uno sconvolgimento completo fosse troppo per la natura tedesca; essa non poteva d'un tratto rinunciare a tutto ciò che prediligeva. E ciò che del romanticismo poteva per le anime nuove restare, commovendole, e interessare vita e società senza offenderle, compiacendo anzi potentemente alle loro tendenze più naturali, meglio s' appropriò, s' attaccò alla musica e al suo nuovo prodotto, il dramma musicale, a quest'arte che dai caratteri della speculazione romantica sapeva trarre con più competenza un nuovo partito, quello

anzi dagli stessi poeti romantici voluto e che inconsciamente aveva dovuto disprezzare, perchè essa non aveva neppure acquistata la sua indipendenza, non era quindi stata libera di compiacere al vero sentimento, alla natura schietta di uomini speciali.

Il carattere romantico si è nella musica mantenuto e, con Wagner, singolarmente accentuato; e questo per tre ragioni: per la facoltà primordiale della razza germanica che più attacca gli uomini al sogno idealistico che alla realtà: per la inderminatezza propria della musica: per il periodo intermediario che quest' arte attraversa nella seconda metà del secolo XIX, e che tiene della corrente del realismo, ma non è totalmente libero da quella del romanticismo, un periodo d' indecisione e di passaggio, il quale, come più addietro vedemmo, ha caratteri a sè.

Oggi ancora in Germania, a lato del romanzo dell' arte, una letteratura famigliare vive e mantiene spiccati i caratteri della passata. Questa ha una influenza importante sulla educazione degli uomini, lo spirito ed il cuore possono appena farne a meno e quasi mai poi completamente. Se ne avvede ognuno che vada nel loro paese ed accosti gl' individui. Hanno un debole per certe sentimentalità, per certe imagini velate, ombreggiate della fantasia, per aspri coloriti e sfumature delicate, per certe indefinibili commozioni del cuore, per aspirazioni vaghe e poetiche loro particolari, per i delirii estatici del sentimento indeterminato, per certe penetrazioni e ricerche nelle vicende e nelle lotte sorde e confuse dei sentimenti più intimi e profondi, per desiderii intensi, senza oggetto, intraducibili, per superbie della riflessione ed arditezze psicologiche, per certe esplosioni del sentimento, per nebulosità di concezioni estetiche, tutte cose che facilmente e senza

alcun dubbio tradiscono la loro origine. Si è costretti a dire: ecco l'eredità che ha lasciata la Germania romantica di un giorno. Il piacere, l'interesse dei Tedeschi, l'amore loro incomparabile per ciò che sta al fondo dell'uomo morale e così recondito che difficilmente si può manifestare, è rimasto. Essi danno ogni loro simpatia per ciò che è dinamica, contrasto di sentimenti e di passioni eccessive ed intense, quindi per l'opera d'arte che è intimamente sentita e le idealizza. Wagner, come poeta e musicista, e veramente come musicista drammatico, ne dà la prova migliore. Seguiamo un altro tratto della sua vita.

Apparirà sempre più chiaro con quale continuità ed aumento il suo spirito di rappresentazione mantenga caratteri in analogia con quelli che sono proprii dello spirito dei romantici. Per mezzo della loro visione egli eccitò il suo genio; fece sua la loro idea, vi s'inspirò. Con ciò egli conferì alla sua opera d'arte un tratto saliente di novità, un alito di freschezza, che solo poteva ad essa ottenere il genio addestrato di un musicista colto e poeta. Concepito così il suo carattere, quest'opera fu, in arte, un pensato che, per la prima volta, serenamente e senz'arbitrio si realizzava.

Ancora assai giovine, egli concede ogni sua simpatia a Weber e specialmente al suo « *Freischütz* »; poi Mozart lo commove, Beethoven lo entusiasma. Ma è il tipo dell'opera romantica che sopratutto gli scalda la fantasia ed è quella speciale musica che prima parla al suo cuore. Di Mozart non è il « *Don Giovanni* » o « *Così fan tutte* » o « *Figaro* », che lo interessa, ma il « *Flauto magico* », pel suo carattere fantastico e schiettamente tedesco. Egli confessa, nell'« *Oper und Drama* », di essere stato eccitato sul serio dalle letture di Tieck; ne' suoi « *Schizzi auto-*

biografici » dice delle impressioni musicali che agivano sulla sua imaginazione, svegliando in essa delle personificazioni dei suoni; egli le stimolava e riaccendeva colle allusioni musicali del « *Fantaso* » e dello « *Sternbald* di Tieck [1], colle originali e pazze descrizioni poetiche della forma musicale sinfonica nel suo « *Mondo al rovescio* » [2], o rileggendo il famoso scritto di Kierkegaard sul « *Don Giovanni* » di Mozart, [3] dove

[1] Come la musica sostituisca la lingua e dichiari sopra di essa la sua importanza, lo dimostra il passo seguente di Tieck nello « *Sternbald* ». Gli istrumenti ragionano ed il flauto dice:

Unser Geist ist himmelblau,
Führt dich in die blaue Ferne,
Zarte Klänge locken Dich,
Ein Gemisch von andren Tönen.
Lieblich sprechen wir hinein,
Wenn die andren munter singen,
Deuten blaue Berge, Wolken,
Lieben Himmel sanftlich an,
Wie der letzte leise Grund
Hinter grünen frischen Bäumen.

Il nostro spirito è azzurro come il cielo, ti conduce nella lontananza azzurra, ti allettano suoni teneri, un miscuglio di altri suoni. Noi parliamo amabilmente là dentro quando gli altri cantano allegri, accenniamo dolcemente a monti azzurri, a nubi, al cielo amato, come l'ultimo leggero fondo fra gli aiberi verdi e freschi.

E nel « *Fantaso* »:
Liebe denkt in süssen Tönen,
Denn Gedanken stehen zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles was sie will versöhnen.
Drum ist ewig uns zugegen,
Wenn Musik mit Klängen spricht,
Ihr die Sprache nicht gebricht
Holde Lieb' auf allen Wegen;
Liebe kann sich nicht bewegen
Leihet sie den Odem nicht.

L'amore pensa in dolci suoni, giacchè i pensieri sono troppo lontani, solamente coi suoni egli può conciliare volentieri tutto ciò che vuole. Per cui ci è sempre presente, quando la musica parla con le armonie, ad essa non difetta la favella, tenero amore per ogni via; l'amore non si può muovere se essa non gli presta l'alito.

[2] Vi ha una descrizione della musica con parole, intitolata *Sinfonia* e divisa in *Andante in Re maggiore*, *Piano*, *Crescendo*, *Fortissimo*, *Violino primo solo*, *Forte*.

[3] « Udite Don Giovanni! Udite il principio della sua vita; come esce il lampo dell'oscurità della nuvola tempestosa, così egli irrompe dal profondo della serietà, più rapido del lampo repentino, più instabile di questo e tuttavía altrettanto sicuro; udite com'egli si precipita

la scena del coro finale è così descritta che si crede di sentire i passi del commendatore, colle illustrazioni musicali passionate, estatiche di Wackenroder o con le vaporose ed epicuree di Federico Schlegel, colle sensuali e coperte di una ironia fina e profondamente nascosta di Oehlenschläger o colle fantastiche e mistiche di Hoffmann, così da crearsi nella fantasia un mondo di figure viventi, strane, parlanti ed allegoriche come in sogno, come fantasmagorie. I romantici avevano esaltato la musica sopra la poesia; avevano impiegata la poesia, l'idea, la lingua, in favore della musica e della disposizione musicale. Di qui nascono i rapporti che la scuola romantica in Germania ha coll'opera nazionale e colla musica nazionale nuova. L'arte di Wagner si muove in mezzo ad essi, li accoglie, li sviluppa, e per comprenderla e spiegarla bisogna fissare ciò che, secondo una direzione speciale ricevuta dalla fantasia e dal sentimento, l'ha determinata. Una certa influenza sulla musica noi deduciamo quindi da Wackenroder, da Novalis, da Tieck, da Hoffmann; il rapporto cogli elementi e con lo spirito del nuovo dramma musicale è visibile in Eichendorff Platen, Kleist, Werner, Immermann. Wackenroder è fanatico, vittima delle più strane allucinazioni, un visionario dolce e serio, proclive al mistero ed alla meraviglia, con una pronunciata tendenza al misticismo ed alla profondità di spirito. Nelle sue « *Fantasie*

nella variabilità della vita, come egli rompe nella ferma diga della stessa, udite questi suoni leggeri e danzanti dei violini, udite il cenno della gioia il giubilo del piacere, udite la festosa felicità del godimento; udite la sua fuga selvaggia, egli si affretta davanti a se stesso, sempre più rapido e sciolto, udite la brama sfrenata della passione, il mormorio dell'amore, il bisbiglio della tentazione, udite il vortice della seduzione, udite il silenzio del momento — udite, udite, udite il Don Giovanni di Mozart (Kierkegaard, « *Entweder-Oder* ». I. 63).

sull' arte » egli chiama la musica « arte delle arti, quella che più di tutte sa condensare i sentimenti del cuore umano e tenerli uniti », e, tanto per finire colla comicità, « quella che c' insegna a sentire il sentimento stesso ». Non avendo nessun chiaro principio, nè, in verità, curandosene mai, egli sviluppa così le sue idee, in modo da pervenire facilmente al fantastico, al ridicolo, all' assurdo. Egli pone la musica al di sopra della poesia, « perchè la favella musicale è più ricca della poetica », e ciò si spiega, quando si rifletta che i romantici compresero la lingua astrattamente come suono, destinata ad avere un effetto esclusivamente sulla disposizione dell' animo. Tieck, le cui poesie, nota il Brandes, sono più disposizioni artistiche in cui si scrive poesia, che reali prodotti poetici, accetta e sviluppa ancora le idee di Wackenroder; esalta la purezza della musica istrumentale, come Hoffmann che entusiasticamente la chiama « la più romantica di tutte le arti ». Così, di entusiasmo in entusiasmo per il sentimento musicale della disposizione d' animo, considerato come il fattore della poesia, si giunge alla conseguenza che la « vera poesia » è quella che si risolve in un' armonia atta a produrre una speciale disposizione morale. Del razionale, di un contenuto storico, di realtà sostanziale, di solida plastica, di forma non si teneva più nessun conto, e più, tutto ciò disprezzavasi come banalità. La solita grande paura de' romantici di non avere a bastanza espressa l' idea dell' infinito, di non essere a bastanza profondi, è un segno caratteristico di tutta questa direzione che, nel suo rapporto colla musica in genere e con quella dell' opera in ispecie, ci ha pedinati fino ad oggi, e in un' epoca tanto realistica come la nostra, ha contribuito alla produzione di originali e grandi lavori.

L'aspirazione infinita, l'aspirazione della poesia romantica si rivela in una forma propria nei musicisti. Per raggiungere una espressione altrettanto vaga che vi corrispondesse, si ricorse alla cromatica. Infatti, da un' idea musicale che si svolge sopra una successione cromatica, l'orecchio percepisce il carattere infinito e le nostre sensazioni sono svegliate nella direzione medesima. Questo carattere, appena accennato in Mozart, si scorge raramente nel « *Fidelio* » di Beethoven, è costante nella musica di Spohr, germina in quella di Schumann e di Mendelssohn, influisce sull' « *Oberon* » e più sull' « *Euryanthe* » di Weber, lascia le traccie più evidenti in Marschner e diventa la melodia infinita in Wagner. Il suo processo di sviluppo è lento e si segue ad intervalli; altrettanto lento è il perdersi della forma tradizionale. Essa cede alla sfumatura, per la quale non si prestano determinazioni; l'idea musicale abbandona la sua parte plastica, la distinta impronta fisionomica, non è afferrabile, si scioglie in vapore e si disperde. Lo scopo è raggiunto. S'intende che per la musica è sempre questione di forma soltanto e di più o meno plastica delle forme sonore, mentre per la poesia ci rimette il pensiero. Alla chiarezza, alla piena luce, i romantici preferirono la nebbia, la mezza tinta, la luce crepuscolare; dalle evidenti corporeità rifuggirono; in luogo di adoperare la lingua con direzione sul pensiero e sull' azione, si proposero per essa un effetto musicale; in vece dell' unità del pensiero e dell' azione, essi non si preoccuparono che dell' unità della disposizione d' animo. Novalis giunge sino ad ammettere « racconti senza connessione, tuttavia con associazione, come sogni, poesie semplicemente bene sonanti, piene di belle parole, ma senza alcun senso e connessione, tutt' al più con singole

strofe intelligibili, come frammenti di cose diverse ». Ed aggiunge che « la vera poesia può, tutt' al più, avere un senso allegorico in grande ed un effetto indiretto come la musica ». Ciò s' accorda colle idee di Schlegel. Tieck però è lo scrittore in cui la forma è completamente mancante. Questo è il giudizio del Brandes: « Tutto vi è disperso in una nebbia, in un vapore di forme, il quale deve corrispondere all' intimo pieno di presentimento e di mistero della sostanza ». [1] E più avanti: « L' opera d' arte viene fissata nel suo stato embrionale, in una sfera di vapore; la fantasia, in questo stato elementare, è designata come poesia originaria. Per ricondurre la poesia limitata in maniera fissa alla poesia originaria, la forma determinata, solida deve essere sciolta ed insieme impastata ». — Ognuno può notare sotto qual forma queste idee, meglio questi caratteri, si manifestano nel prodotto musicale, e come si giunga persino a dedurne delle proprie teorie specialmente in ordine all' opera. — Oltre a ciò, quando i romantici, non tenendo più nessun conto della parte essenziale della parola e del vincolo che ad essa li legava, della sua parte corporea, e, distrutta ogni forma, spinsero il loro arbitrio a considerare la lingua astrattamente come suono, e riuscirono a trarre da essa un effetto musicale nello stato dell' anima, non riferentesi ad una intenzione, ad uno scopo, essi vennero così ad ammettere l' incompetenza della lingua in paragone colla musica. Allora i musicisti si sentirono chiamati ad esprimere colla loro arte l' ideale romantico.

La direzione data dal romanticismo alla fantasia, al sentimento, l' arbitrio illimitato che genera il lavoro e vi serpeggia, l' umore lunatico che lo domina, la

[1] *Die Romantische Schule in Deutschland.*

bizzarria influirono indirettamente sull' opera d' arte musicale in genere. Altri caratteri, come il costante contrasto col razionale, l' orrore della realtà, la stessa plasmata poeticamente e fantasticamente, l' esaltazione dell' ozio, della vita vagabonda, il misticismo ebbero un' influenza sulla predilezione dei compositori pei soggetti romantici. Il primo fra loro era stato Weber. Spohr, Schumann, Marschner e Wagner seguirono il medesimo indirizzo. Il catechismo romantico raccomanda la vita vagabonda, l' ozio, la mancanza di scopo, i poeti v' inneggiano e Weber scrive la « *Preciosa* ». La commedia fantastica è in gran voga, il « *Sogno d' una notte d' estate* » è l' ideale di Tieck, e Weber compone l' « *Oberon* ». I romantici, in un più tardo periodo, si danno a raffazzonare drammi, in cui domina l' elemento popolare, si servono di leggende e rappresentazioni dei pregiudizii del popolo e Weber scrive il « *Freischütz* ».

Abbiamo detto più sopra che i poeti romantici pervennero a considerare astrattamente la lingua come suono. Nei compositori teatrali soprattutto, la stessa idea si manifesta in ciò, che essi trattano la musica astrattamente come ritmo. Essi si studiano di rendere ciò che la fantasia, nel suo stato elementare, ed i sensi percepiscono delle qualità, degli effetti esteriori e materiali dei fenomeni, e ritornano alla pittura di questi effetti con un' esattezza tanto più scrupolosa, in quanto che il loro materiale ha un vantaggio su quello poetico, cioè di assimilarsi meglio la parte dinamica dei fenomeni stessi. Weber si propose di rendere ritmicamente colla musica ogni effetto esteriore; il pittorico, il fantastico, il sinistro ecc. adoperando ingenuamente il suo materiale, di rilevare ancora episodii e caratteri (« *Freischütz* », « *Euryanthe* ») specialmente in

una forma ritmica o armonica. Chi ha visto la tetra scena del « *Freischütz* », i suoi fantasmi, gli spiriti e tutte le imaginabili diavolerie, noterà come tutto quanto avviene sulla scena abbia una costante, scrupolosa, dettagliata pittura per mezzo dell' orchestra. La musica, in questa scena, non è più considerata che astrattamente come ritmo; non è più l' idea musicale che ci colpisce con un' impressione, ma la stranezza dei ritmi, le figurazioni orchestrali e la loro corrispondenza con quegli effetti esteriori, l' impiego di suoni isolati, quando cupi, ottusi, o sibilanti, o stridenti, l' imitazione del mormorare del vento, del frullare degli spiriti, etc. tutto ciò deve vincolare la nostra imaginazione e produrre una somma di effetti. Ma tutte queste caratteristiche, tutte queste pitture sono appunto quanto ci porta fuori della musica. Noi dobbiamo misurare la supposta bellezza musicale dalla verità con cui la musica si assimila e riproduce certi fenomeni naturali, non già servendoci di un criterio musicale, bensì di uno strettamente in rapporto con quei fenomeni, che può essere un suono, un movimento, un ritmo, e riferirlo a questi costantemente insieme alle proprietà ritmiche corrispondenti. Non riceviamo dunque più da un' idea musicale in armonia con queste cose, l' impressione che esse producono nell' anima nostra, ma le cose stesse realizzate in musica.

Io mi sono permesso questa breve digressione, onde giustificare come abbia potuto fissare il rapporto della corrente romantica nella letteratura colla musica ed una sua specie drammatica.

Noi non abbiamo dunque da meravigliarci se Wagner confessa che, adolescente, gli pareva, durante il giorno, in una dormiveglia, di avere visioni in cui il tono fondamentale, la terza, la quinta gli apparivano come forme

corporee e gli manifestavano la loro grande importanza. Gli accordi e gl' intervalli diventano per lui figure e potenze [1]. Egli entra così nella riflessione di Tieck e di Hoffmann. Pare di ascoltare Hoffmann nel « *Kater Murr* » o nella « *Kreisleriana* » o in quelle « *Ore lucide di un musicista pazzo* », che dovevano ritrarre al vero il delirio del maestro di musica Kreisler, e che la morte gl' impedì di finire.

E più generalmente, il giovane Wagner aveva finito per appropriarsi la intera speculazione romantica. Egli è ammiratore di Tieck che s' augura avesse avuto più influenza, per dare al teatro tedesco, alla poesia, alla letteratura frutti maggiori e nel loro carattere più spinti. Come Hoffmann, Wagner idealizza la musica ed i suoi elementi nell' amore, nell' infinità, nell' elemento maschile e femminile del suo prodotto e in cento altre imagini, e pensava, come Hoffmann, che « se si deve parlare della musica, ciò non avvenga altro che poeticamente » (Kreisleriana). Egli personifica la musica, la dice una donna « la cui natura è l' amore, amore che riceve e che si dà senza riguardo ». Una idea questa comune a Tieck, Hoffmann, Wackenroder. « La vera donna ama senza condizioni, perchè deve amare. Vi è costretta ed esprime così una volontà. Questo è l' orgoglio della donna. Se essa non ama con questo orgoglio del trasporto, non ama affatto; ma una donna che non ama è l' apparizione più avversa del mondo ». [2] Proseguendo, il poeta si rappresenta (con una ironia umoristica che gli viene da Oehlenschläger) varii tipi di donne che debbono valere come altrettanti tipi musicali; è la conseguenza estrema raggiunta dalla

[1] Schizzi autobiografici. Ges. Schrf. I.

[2] Oper und Drama. Ges. Schrf. IV. 390.

sua rappresentazione e fa un effetto comicissimo. Donna di piacere egli dice la musica italiana e notomizza la specie del piacere che essa procura. « La musica teatrale francese vale a buon diritto come la civetta. Essa eccita per essere ammirata e persino amata. Il guadagno che essa cerca è la gioia sopra se stessa, la soddisfazione della vanità. La civetta vive perciò di egoismo ladro e la sua forza vitale è freddo di ghiaccio ».

« Ma vi ha ancora un tipo di donna viziata che ci empie di orribile contrarietà: è quello della donna che affetta l'onestà, e per essa può valere la così detta musica d'opera « tedesca ». — Le due prime possono amare, l'altra invece ha la sua forza di vita nella convenienza, e la sua unica volontà mette nella negazione dell'amore, che essa non conosce altrimenti che nella natura della donna di piacere e della civetta ». [1] Ed anche questa, come tante altre illustrazioni poetiche wagneriane, finisce in un romantico sabba di streghe, dove la confusione e lo slancio pazzo e diabolico della ridda fa in ultimo scoppiare dalle risa. Ma il sabba colossale non vi è per nulla ancora.

Lo studio dell'antico, proseguito fra una irrequietezza e confusione costante, nella presenza della individualità moderna, lo conduce alle aberrazioni di Tieck e di Kleist. Egli si esaltava per le poesie ed i romanzi di Tieck, magnificava il suo teatro, una costante produzione fantastica; e la lirica di questi e il rivolgimento moderno che egli fa della tragedia greca è uguale a quello di Wagner. Si direbbe che nella confusione e nell'allegoria improvvisatavi sopra, essa colla sua forte ironia fosse tutta quanta passata in Wagner, dirigendone la speculazione. Egli loda Tieck anche

[1] Oper und Drama. Ges. Schrf. IV. 391. 392.

perchè « riconoscendo completamente la natura del dramma di Shakespeare, richiedeva la ricostituzione del teatro shakespeariano, coll' appello alla fantasia per la scena ». E dopo aver detto giustissimo questo desiderio, che rientrava nello spirito di Shakespeare, lamenta che un tentativo così radicale di restaurazione sia stato impossibile, e Tieck era un riformatore radicale [1].

Dall' esposizione del mito di Edipo, per esempio, viene alla conclusione dell' amore umano puro. « Antigone non s' intese di raggiro, essa amò. Amò Polinice non perchè era suo fratello — anche Eteocle lo era e Edipo e Iocaste erano i suoi genitori — No, essa lo amò perchè egli era infelice, lo amò di amore puramente umano. La maledizione dell' amore d' Antigone annientò lo Stato. Davanti al cadavere del figlio, che per amore ha maledetto il padre, il dominatore Creonte ridiventa padre: lo Stato, personificato in Creonte, rovina, per diventare *uomo* nella morte ». « Santa Antigone! Io grido a te! Agita la tua bandiera, che noi sotto di essa annientiamo e redimiamo ». [2]

Ciò appartiene ad una più tarda fase dello sviluppo di Wagner, ma è tuttavia tipico per l' uomo e per l' artista. È sempre la pura umanità, l' ideale dei romantici, che viene invocata. Nel poema « *Wieland der Schmiedt* », che ha da valere come modello del dramma wagneriano, plebe, arte, politica, popolo, socialismo, diritto dello Stato, poesia, tutto è insieme mescolato (naturalmente nella forma allegorica). È il popolo che per sè fa l' arte. « O popolo unico, sublime! Tu l' hai composto e tu stesso sei questo Wieland.

[1] Oper und Drama G. S. IV, 26.
[2] Oper und Drama G. S. IV, 78-80.

Batti le tue ali e slanciati in alto![1] » Si aggiunga la riflessione critica di se stesso che fa capolino a traverso certi impeti lirici nei « *Maestri cantori*, » nel « *Parsifal* », nel « *Tannhäuser* », nei « *Nibelunghi* », l'avversione alla realtà che diventa in fine orrore per la medesima, la fantasticheria alla quale conduce il sentimento individuale, e di cui sono pieni i suoi drammi e i suoi libri d'arte, la individualità molto spesso rivoltata e sciolta nell'arbitrio personale, la noia della mondanità esteriore per riflettere tutto nel fuoco della fantasia e nell'idealismo del cuore, la passione libera esaltata, la speculazione pessimista della vita, l'indole visionaria, l'aspirazione intensa, sempre eccitata, nuova, di una infelicità incurabile, nella quale si riassume in Wagner più visibile ed acuta la malattia del secolo; si noti ancora la riflessione psicologica speciale, che è spinta fino alla visione doppia ed alla preesistenza, come nel « *Tristano* » e nei « *Nibelunghi* », (riverbero della riflessione di Hoffmann) il misticismo di questi, di Kleist e di Werner, e si ha il corso della speculazione wagneriana, profonda, impenetrabile spesso, degna della più grande imaginazione di poeta, la quale corre e corre, e colle ali del genio si slancia ad altezze invisibili, ma non devia tuttavolta dalla direzione presa al punto in cui si è mossa, all'origine, dalla direzione dello spirito romantico.[2] Su queste basi psicologiche, si capisce bene come e con quali tendenze sorgono a poemi per musica le « *Nozze* » (1832), le « *Fate* » (1833), il « *Divieto d'amore* » (1834), tolto questo dal dramma « *Misura per Misura* »

[1] Das Kunstwerk der Zukunft. G. S. III, 210.

[2] Quando si tratterà dell'esame delle opere di Wagner in senso musicale-drammatico, noi ritorneremo più estesamente sopra questo punto

di Shakespeare. Il primo, un nulla dicente tentativo, fu distrutto. Nelle « *Fate* » e nel « *Divieto* » domina il completo arbitrio, il soggettivismo spinto, il quale più tosto considera il libero giuoco della fantasia artistica, esaltato da Schiller nel suo periodo romantico, che la cosa creata. Forme e caratteri si muovono come nella nebbia, nessun tratto energico, nessuna situazione delineata ed interessante. Nell' ampiezza della forma, l'osservazione psicologica non è esuberante. A vent' anni, Wagner non guarda tanto all'esteriore della vita, quanto penetra le novità dell' intimo, indaga, studia, analizza i proprii stati morali. Come a molti avviene, occupa i proprii giorni nella speculazione di se stesso, vuol conoscere se stesso per l' avvenire. Vi è ancor tempo nella vita per vedersi in pratica, ma si vuole apprendere come si opererà. La vita gli si presenta già come un problema, per la cui risoluzione egli deve tutto il suo; essa è vuota, e passa come una chimera alla quale nulla si attacca. Se egli riflette, deve ben vedere come l'io, l' individualità venga decomposta, scavata e sparsa. A vent' anni, fra l' ardore per la libertà che scoppia in una schiera di giovani genii fantastici, arbitrarii, ironici; fra l' ebbrezza delle rivoluzioni cui si congiunge un ideale, e la vita politica piccina, negazione d' ogni attività pubblica nell' arte, tutto si deve sottoporre all' arbitrio del proprio io, fatto forma dominante d' ogni cosa, fatto legge del mondo fisico e del mondo morale; giacchè il mondo esteriore non ha la vita bastevole per richiamare lo spirito dal sogno e dalle figure che la volontà propria foggia liberamente, oppure è sottoposto al dominio dello spirito, che casualmente determinato nell' io, diventa fonte originaria d' ogni legge, alla quale la natura e tutto si sottomette. Con questa speculazione noi abbiamo tanto

i primi tentativi come gli ultimi lavori d'arte di Wagner, tanto le « *Fate* » come « *Tristano* ».

Le « *Fate* », che nulla in sè tenevano di storico, valevano bene « *Koziuszko* »; esse erano di gran lunga migliori; così il « *Divieto d'amore* », al quale l'arbitrario procedimento del poeta-musicista aveva tolto quasi ogni impronta shakespeariana. Egli è troppo pieno delle influenze di quello spirito che aveva dominato sino allora una letteratura non del tutto tramontata, la quale, se infiacchita in sè, noi vedemmo come avesse tuttavia trasmessa la sua direzione spirituale ad un'altra arte ingenua e nuova. Il suo spirito venne da questa tanto più facilmente accolto e mantenuto, sviluppato anzi nelle sue conseguenze estreme, quando si identificò in un poeta-musicista. Per sua natura, egli era il più adatto per riuscire negli sforzi, nelle fatiche dei poeti a fine di pervenire colla lingua là dove necessariamente e con molto maggior competenza ed efficacia è chiamata la musica. Egli non osò, e non lo poteva per la natura stessa delle cose, fare astrazione dalla poesia, ma sentì, nella unione di questa colla musica, stabilita quella alta capacità di arte, soddisfatta quell'aspirazione, per la quale Tieck e Wackenroder avevano tanto lottato, l'aspirazione alla indefinita disposizione dell'animo. Era questo l'ideale dei romantici, ideale più musicale che poetico. La più romantica delle arti gli favorì, gli suggerì anzi la predilezione per certi soggetti, ne associò tutte le inclinazioni, tutti i caratteri, ne dispose e conformò lo spirito, gravitò sulla educazione filosofica e letteraria dell'artista, fece propendere anima, imaginazione, gusto, verso quella speciale corrente speculativa.

L'opera romantica di Weber dominava allora in Germania. Spohr colla grazia più eletta, colla più pura

e profonda espressione di un sentimento pudico dell'arte, aveva destato in Wagner l'entusiasmo, al quale noi sappiamo com'egli diede sfogo doloroso, commemorando in un opuscolo la morte del maestro. I due compositori avevano incominciato la loro carriera influenzati dal romanticismo più ardito, fantastico, efflorescente, l'uno con l'opera « *Der Beherrscher der Geister* », l'altro pure con un'opera « *Der Berggeist* », due composizioni tipiche per la direzione dello spirito di chi le scrisse e per il momento storico, caratteristico dell'arte. Spohr, con la « *Jessonda* », ed il « *Faust* », non temeva di esser secondo nella lega. Marschner sorgeva proprio allora come compositore drammatico a Lipsia, dove Wagner dimorava [1]. E Bee-

[1] La musica di Marschner ha tutti i caratteri di quella di Weber, suo maestro, e più li accentua ancora. I coboldi, i silfi, i vampiri, tutte le fantasticherie in cui si muove la poesia de' romantici lo seducono, e gli suggeriscono l'« *Hans Heiling* » ed il « *Vampiro* », nelle quali opere egli tratta il suo materiale musicale e poetico analogamente a Weber, con incongruenze talora nelle quali il maestro difficilmente cade, come nell'« *Adolfo di Nassau* », eccedendo nella continua pittura orchestrale figurata e complessa, la quale si risolve spesso in monotonia. Le sue opere stanno in rapporto strettissimo con quelle di Wagner, non solo quanto all'azione ed ai caratteri, ma ancora quanto allo stile. E ciò non può sorprendere, se si riflette che sono sempre gli stessi principii dei romantici che, per legge generale, i musicisti si assimilano nei loro prodotti. Marschner è preoccupato delle caratteristiche orchestrali; le figurazioni descrittive degl'istrumenti ad arco sono sovrapposte le une alle altre, la modulazione è irrequieta; anch'egli si dà in balìa di quel sentimento vago ed indefinito di quell'aspirazione intensa, le quali cose per essere tradotte musicalmente, non gli permettono di arrivare in fondo all'idea musicale; e fa così un passo di più nella direzione di Weber, trascurando la melodia ed emancipando la forma. Wagner ammette un'influenza anche maggiore della scuola romantica giacchè tutti i rapporti, che la musica e l'opera possono avere con essa, sono consacrati nel suo lavoro d'arte. Egli, assai più raffinato, accoglie i caratteri della musica di Weber e di Marschner, ne fa delle proprie teorie

thoven, colla « *Pastorale* » e coll' « *Egmont* », già gli aveva additato e realizzato in suoni un mondo che il giovine artista vedeva pieno di figure nella sua fantasia e sentiva agitargli il cuore e la mente; un mondo al quale egli non solo concedeva tutta la sua ammirazione d'artista, ma dava in dominio tutto il suo essere potentemente afferrato e costretto in un entusiasmo febbrile e cosciente di sè.

Wagner, pel suo temperamento, sentì in se stesso anche più vivamente riprodotte le tendenze di quei grandi maestri. Il publico, piena la fantasia ed il cuore della romantica educazione spirituale, benchè alla deficienza dei Tedeschi nell'opera fosse subentrato il gusto italiano e francese, salutò il nuovo venuto che sì bene rispondeva a' suoi bisogni, lo rassicurò, non subito, ma lentamente lottando colle proprietà artistiche insinuate e radicate da un gusto straniero, in ispecie quanto alla scelta de' soggetti; lo invitò anzi istintivamente a proseguire, e gli accordò, in fine, tutte le sue

e, nella forma di una vera scienza dell' opera, le realizza amalgamate in un sistema. Schumann, dolce e melanconico sognatore, la cui estrema sensibilità e l' eterna aspirazione all' infinito, l' accostano tanto al tipo di Novalis, non può essere compreso interamente nella direzione di Weber. Qui predomina l' elemento ritmico, l' effetto esteriore e grossolano della musica: in Schumann invece, l' idea musicale si muove con una raffinatezza armonica innebriante, malsana, e si risolve in gozzoviglia sentimentale. La « *Genoreva* » di Tieck, in cui serpeggia questa esaltazione di spirito e il desiderio intenso verso la religione ne forma l' unità, è il soggetto che egli sceglie per la sua opera di teatro. Disgraziatamente le qualità del compositore drammatico gli erano negate. Ma non c' è bisogno di un occhio molto esperto per accorgersi che nella « *Genoreva* », come anche in parte delle opere di Marschner, la forma è lentamente sciolta, per dar luogo a quel vapore di forme corrispondente all' intimo pieno di presentimento e di mistero, che era l' ideale de' romantici.

simpatie, giacchè nell' arte nuova egli riconosceva se stesso.

Wagner, dato il carattere dominante nell'opera durante la sua prima giovinezza, fosse questo da ricercarsi nello « *Zampa* », o nel « *Freischütz* », nella « *Norma* », o nella « *Dama Bianca* », non poteva comporre opera al momento più adattata di queste « *Fate* », che musicalmente si debbono a impressioni ricevute da Weber, Marschner e Beethoven. Ma il piacere dell' artista, soggettivismo al quale noi già accennammo, nell' osservare la sua stessa attività, il corso della creazione, più che l' opera d' arte creata, si manifesta subito. Più che dal racconto del Gozzi, egli è attratto dalla capacità trovata in se stesso di sapere comporre un libretto d' opera [1]. Vero uomo cerebrale, questa attività artistica lo interessa in quanto essa è giuoco della fantasia e dello spirito; e più forte della speculazione sull' oggetto creato è il pensiero che questo gli riesca. L' individualità arbitraria sta al di sopra di tutto, il mezzo è più che il fine, la riflessione su di se stesso, tipica sempre in Wagner, vale più dell' oggetto, l' attività artistica è considerata dal punto di vista personale, soggettivo, che può essere così ed anche al rovescio, com' egli vuole, perchè sta nella forza del suo ingegno messo a prova; nondimeno essa è interessante, attrae, soddisfa, come giuoco della fantasia. Ecco l' io decomposto e vuotato nell' opera d' arte, l'io di Tieck e di Hoffmann che è, in fondo, l' io assoluto di Fichte.

Il soggetto delle « *Fate* » è questo: Una fata, per possedere l' uomo che ama, rinuncia all' immortalità. Ma essa non può acquistare la mortalità se non a condizioni gravi. Se l' adempimento di esse per parte del

[1] Mittheilung an m. Fr. G. S. IV, 313.

suo amante fallisse, la fata è minacciata della sorte più crudele. L'amante si sottomette alla prova, la quale consisteva in ciò, che egli non doveva, incredulo, cacciare da sé la fata, si fosse questa mostrata a lui nella guisa più maligna e crudele. La fata, che nel racconto di Gozzi è mutata in serpente e che l'amante, baciandola, libera dall'incanto e sposa, in Wagner diventa una pietra: l'amante toglie la malìa col suo canto, ed egli colla sua sposa vengono insieme accolti dal re delle fate nel mondo immortale. La individualità gravita sin da principio sull'opera d'arte. Wagner sul cambiamento introdotto nella chiusa delle « *Fate* » osserva: « Ora questo tratto mi pare non privo d'importanza; se allora me lo suggerì la musica e lo sguardo abituale operistico, vi giaceva tuttavia manifesto in germe un momento importante di tutto il mio sviluppo »[1]. Certamente. Importante per stabilire un tratto della speciale sua riflessione, già definita, dalla quale non solo lo sviluppo ulteriore suo più non si esime, ma si accentua anzi sempre nelle opere future. Importante, giacchè Wagner rimase e finì idealisticamente e misticamente tedesco come aveva incominciato, giacchè, per il componente musica nell'opera, egli faceva già in modo che essa fosse considerata un'astrazione, come astrazione considerava la poesia. Egli si allontanò subito da questo concetto, per ritornarvi nel momento in cui egli aveva la coscienza di operare come artista. Noi studiamo appunto la forza produttrice di questo germe e la sostanza del prodotto, che, nel suo carattere essenziale, non si smentisce mai.

Questa opera, insignificante dal punto di vista del soggetto poetico, è deficientissima quanto alla musica.

[1] Mitth. a. m. Fr. G. S. IV, 313.

Che si pensi oggi, morto Wagner, a rappresentarla, dipende da un' altra questione. Io soltanto non vorrei credere che si ripetessero in questa circostanza le brutalità artistiche, proprio ruvidamente tedesche, della « *Silvana* » di Weber e compagnia.

Nel 1833 Wagner fece udire in alcuni concerti qualche brano delle « *Fate* ». Piacquero; ma quando propose la rappresentazione dell' opera a Lipsia, essa non fu accettata. Non si dava per anco pace; ma, giacchè egli era l' uomo dai mille progetti, dai mille abbozzi sparsi o nella sua mente o sulle carte, fra i soggetti meditati s' invogliò di ridurre a dramma per musica « *Misura per misura* » di Shakespeare. Quì però non si poteva metter mano all' opera così misticamente come nelle « *Fate* ». Immerso, allora, profondamente nel più astratto misticismo, egli altro non aveva fatto che secondare l' interesse ed il gusto pubblico, determinato da una speciale corrente artistica, penetrante, come soggettivismo e idealismo, nella vita e nella letteratura che lo aveva visto nascere. Noi vedemmo, ma non completamente, come egli era stato idealista e rivoluzionario. Che sarebbe diventato qualche cosa di dissimile nell' arte e nella rivoluzione, egli lo credeva bene, ma era illusione. Più tardi, a Parigi, dove aveva portato i ricordi dell' « *Olandese* », una leggenda narratagli da' marinai a bordo di un bastimento sul mare del Nord, egli aveva meditati i caratteri di quel soggetto e già col dramma e colla musica li aveva descritti, e nel momento del suo ritorno in patria, su terreno tedesco, egli era tornato romantico più di dieci anni prima.

Ciò non ostante, Wagner, dopo la composizione delle « *Fate* » si viene conciliando col carattere storico dell' opera; per lo meno non sente per esso l' orrore

di prima, e, di fronte alla realtà, egli sta con animo aperto, vivace, gaio. Egli comincia a comprendere la realtà nella sua illimitazione, senza la licenza intorno alla quale si aggira la filosofia della società borghese e della letteratura passata, senza il piacere nello scandalo e nelle idee rivoluzionarie, in cui essa tanto si esercitava sviluppandole. La comprese piuttosto con un concetto di moralità, e non dal punto di vista del favoritismo intellettuale, scusato, anzi invidiato ne' suoi arbitrii, nelle tendenze malsane della piccola cerchia in cui si muove. Egli comprese allora che la poesia e l'ingegno non possono stare davanti alla società, sfidandola ironicamente, chè anzi la forza del carattere umano fa valere su l'arte e la società il proprio diritto; che dalla società, dalla realtà non bisogna fuggire coi proprii desiderii, coi proprii pensieri, che questa realtà nella poesia può passare e, se ha da essere idealizzata nell' arte, ha qualche cosa da lasciare addietro per essere artisticamente vera. La vita d' artista era stata fino allora qualche cosa di a parte, aveva avuto una speciale moralità per sè, di cui troppo bene conosceva l' uso ed il consumo; essa potevasi riassumere nella libertà della passione. La voluttà era stata fatta il grande segreto della vita, della nostra essenza. Però, mentre pei romantici il senso leggero, il riconoscere l' illusione era ciò che solo poteva salvarli, l'idea dei neoromantici era assai più pratica, giacchè è la vita nelle sue manifestazioni, che si presenta loro quale problema. Ma essa aveva serbato per sè le esplosioni rivoluzionarie, le quali, anzichè essere sdegnose e lanciate nel tono di sfida di Shelley, di Giorgio Sand, rimanevano in Jean Paul e in Tieck uu giuoco dello spirito, al quale Goethe e Schiller stessi non erano stati avversi. Poi che Schlegel aveva messo in moda l'iro-

nia, cioè l'aleggiare libero, fantastico, a guisa di trastullo sulla materia dell'arte, questo era diventato pel poeta un principio, ed egli non cercava che di farsi giuoco del soggetto, distruggere tutta la sua illusione mediante una pura forma. In realtà, la forma di esistenza dell'artista era data appunto da questo arbitrio; si disse ciò genialmente paradossale ed appartenente ad una specie di aristocrazia dell'arte. Un simile punto di vista è adottato dal Wagner nel trattare soggetti come « *Tristano* » ed « *I Maestri cantori* ». E se ciò non era capito, egli adoperava allora la frase la quale è per coloro che si trovano il meglio soddisfatti un'inarmonia triviale; e gridava contro i profani che non intendono e prendono la serietà come scherzo e lo scherzo come serietà. Egli aveva finito così aristocraticamente (è la vera frase) come i romantici, per essere malinteso; al quale male inteso egli, invece di venire in aiuto con opere giuste per disperderlo, ebbe la ostinata debolezza di sopperire con libri ed opuscoli, i quali precisamente l'aumentarono. E fu audacia geniale, fu soggettivismo ch'egli volle valesse come verità ed avesse in sè tutte le determinazioni più valide, benchè espresse nella forma di paradossi.

Si sa quale conciliazione avevano cercata i romantici fra la poesia e la vita, che trovavansi in così grande disaccordo. L'idealismo del cuore o il soggettivismo erano i pali di sicurezza con cui essi avevano puntellato il ponte della loro vita, giacchè essi non vi avevano visto che una disperazione profonda. Ciò avvenne dal periodo più tempestoso del romanticismo sino in fondo. La fantasticheria demonica di Jean Paul era passata ad Hoffman e da questi, in un più tardo periodo del suo sviluppo, passa a Wagner. Da Goethe era venuta a Tieck l'avversione alla realtà e la dolorosa e indi-

spettita speculazione dell' esistenza: da Tieck l' una e l' altra furono condensate in Wagner, con amplificazioni nuove e nuovi esperimenti nella drammatica. Goethe nei « *Geschwister* » (fratello e sorella) tratta l' amore tra fratello e sorella come Wagner nella « *Walküre* ». Jean Paul nel « *Siebenkäs* » dipinge la bigamia come permessa al genio, come Goethe conchiude difendendola nella sua « *Stella* »; « *Goetz di Berlichingen* » di Goethe ed i « *Masnadieri* » di Schiller mostrano l' uomo eroico e geniale in guerra col secolo infiacchito e rovinato, e questi sono motivi che in Wagner cominciano con « *Tannhäuser* » e finiscono coi « *Nibelunghi* ». La « *divina audacia* » di Schlegel, che è la libertà che passa sopra, nel mondo, a tutti i pregiudizii possibili, a tutte le convenzioni borghesi, i motivi di Rousseau sul ritorno degli uomini allo stato naturale, e quelli di Schelling sul ritorno allo stato dell' innocenza, sono tutti tratti meravigliosamente rivoluzionarii, e tuttavia essi designano, in realtà, soltanto la reazione. Riccardo Wagner raccomanda alla poesia drammatica lo stato primordiale dell' umanità, e questo carattere puro, umano, egli vede il solo degno di essere cantato dal compositore di opere. In tutta questa libertà spirituale una cosa è determinante: la voluttà della vita alla quale l' arte è eslusivamente dedicata; tutto vi consiste; è la sensualità che tutto determina in noi; è per essa che operano musica, poesia, pittura e tutte le arti. Di qui tutto il raffinarsi e l' aumentarsi della poesia. Come sarebbe egli altrimenti possibile e spiegabile lo stile poetico e musicale del « *Tristano* », della « *Walküre* », del « *Parsifal* », del « *Siegfried* »? E qui le imagini sono anche ricche, vivaci, lussuriose in confronto con quelle del « *Tannhäuser* » e dell' « *Olandese* »; » nella stessa

contenenza musicale è più concetto, più robustezza e più plasticità che in quelle due opere, le quali, traendo sostanza e forma dal più puro romanticismo, ne danno un quadro completo. Sembra che Wagner più tardi facesse alcun che di simile, come, al loro tempo, Goethe e Schiller avevano fatto, colla differenza che essi divennero sempre più classici mediante contenuto e forma, mentre Wagner, se non è romantico pel soggetto, lo rimane sempre mediante la forma. Molto e più deciso io direi su tale confronto; e me ne riservo l'occasione: non voglio perdere di vista, per ora, i tratti che riassumo dalla vita e dall'opera dei poeti tedeschi.

Schiller attacca il matrimonio. Si sa che Jean Paul propugna l'amore libero e che Schiller, nel 1788, s'unisce per sempre alla signora Kalb, il suo ideale. Questa, che l'ama pazzamente, si separa, per lui, da suo marito. Si noti che Schiller aveva in moglie Carlotta di Lengefeld, sorella di questa Carolina Kalb. Weimar era allora il luogo di riunione dei poeti, dove, in teoria ed in pratica, la passione era idolatrata senza pregiudizii, come poesia. Intorno a Goethe specialmente, belle ed intelligenti signore formavano un circolo nel quale il culto di lui dominava vero ed assoluto. Per « vivere » Wieland prende in casa la sua amante, la Laroche. Goethe vive dieciotto anni colla Cristiania Vulpius prima di sposarla. La società che sta intorno al gran poeta, a Weimar, è delle più spregiudicate. Federico Schlegel l'ha riprodotta nell'indecente romanzo « *Lucinda* » che è il ritratto di Dorotea figlia di Mosè Mendelssohn; essa nel 1798, si separa dal banchiere Veit suo marito e segue Schlegel a Jena. Si sa degli amori di Schleiermacher con Eleonora Grünow, moglie infelice e senza figli di un predicatore di Berlino, e

della parte che in tutta questa faccenda avevano avuta Schelling e Fichte. A Weimar si vive, dice Jean Paul, e non tiene nascosto il come nè il perchè. Egli vi trova delle donne davvero, ed esalta l' arditezza con la quale ivi tutto succede. La rivoluzione dello spirito, del cuore, dei costumi « più grande della politica », « batte nel cuore del mondo ». Si parla della emancipazione intellettuale e morale della donna, della sua servitù; essa deve essere liberata dai limiti della sua natura· quasi tutti i matrimonii non sono che provvisorii, e un lontano avvicinarsi ad un matrimonio reale. Schleiermacher, secondo Haym, propone un matrimonio a quattro coppie, ritenendolo forse l' unico felice. Questi artisti hanno rinnegata la società ; si trovano in una emancipazione completa ; per essi un palpito del cuore è un diritto, una legge. La costumanza, persino l' inclinazione, forma i costumi. Le donne qui avevano fatta una rivoluzione, così gli uomini erano diventati rivoluzionarii. La società spariva davanti ai loro occhi ; nel loro circolo ristretto essi avevano il loro mondo. Agivano nella gesuitica maniera di rispettare una forma, verso la quale si mostravano indifferenti e che nel loro intimo infrangevano, non curanti se da simile esempio la società traesse profitto o danno. L' idea dell' armonia nella vita era data dall' entusiasmo erotico nel quale si conciliavano la parte sensuale e la parte spirituale. La vita non è che poesia e ci si giuoca come si fa coll' ingegno in un romanzo, si sogna, si soddisfano i proprii desiderii. L' uomo agisce nella vita liberamente, senza scopo, senza fine delle sue azioni. Tutto ciò che si muove e si rappresenta intorno a lui diventa imagine di significato misterioso, che egli afferra e comprende come vuole. E se il poeta, nel suo romanzo, giuoca con la propria riflessione ed il proprio spirito intorno alla

sensazione della carne, come Federico Schlegel nella « *Lucinda* », che esprime il sentimento spirituale, associandovi l'entusiasmo amoroso che spiritualizza la voglia sensuale, egli si espone con titanico dispetto e col tono della disfida, forte nella sua vita ridotta a poesia, ad ogni calunnia, ad ogni motteggio o scherzo, giacchè gli uomini che vivono all' infuori del suo io, sono rozzi, triviali, ignoranti, e intendono la vita come chi non sa elevarsi un palmo dalla terra. Si; i romantici si elevano certo più di un palmo, essi si perdono addirittura fra le nubi.

Come la vita, così era la letteratura. L' ambiente fantastico, arbitrario, mistico, languido, voglioso, era idealizzato nel romanzo, nel dramma: Questi entusiasmavano e dirigevano vita, imaginazione, pensiero nei giovani genii rivoluzionarii. Si capisce in quale direzione una vita d' artista, le rivoluzioni del suo spirito e del suo cuore potessero essere poste da un simile retaggio. In principio del secolo XIX queste impressioni nella vita spirituale tedesca erano vicine, animate, forti ancora, in un ambiente non per molto modificato, tutt' altro anzi che epurato.

XI.

Ciò che stringe vieppiù la connessione intima fra lo stato di spirito in piccola parte descritto e la direzione manifestatasi per esso nell' artista nuovo che noi riconosciamo completamente in Riccardo Wagner, è che dalla sua prima gioventù, se si eccettua il periodo dei dieci anni che seguirono il 1833, la natura romantica, il germe ereditato, produsse in lui più fortemente e vivacemente di prima.

Ora nel romantico spedale tedesco penetra un raggio

di luce sana, vivace, di sole meridiano. Enrico Heine colla sua frusta schioccante colpisce a destra ed a sinistra, e i deliranti poeti copre dello scherno più acuto, mette in fuga ed atterra. La lettura degli scritti di Heine trasformò l' ideale di Wagner. Noi ora lo vediamo entrare nella vita giocondamente ed immedesimarsi con nuove tendenze della sua realtà; egli ne gusta tutta la colma e gaia vivacità del risveglio, la sua speculazione del mondo si rinnova e guadagna in chiarezza e salute. La « *giovane Europa* » lo eccita e l' entusiasma; in luogo del misticismo astratto, egli sente l'amore della materia. La Germania si fa per lui ristretta; egli vede un' arte libera e grande compresa da un gran pubblico, in tutti i paesi, con ascendente nuovo. Egli ama la bellezza dei soggetti, la conversazione di spirito; questo gli sembra la cosa più bella, la qualità più invidiabile. Alla ipocrisia sfacciata e petulante egli ha sostituito l' amore della vita in tutta la sua franca mondanità gaia, in tutto il suo fuoco giovanile. Presto egli simpatizzò cogli scrittori della giovane Germania letteraria, nella via opposta ai romantici. Le impressioni di quest' arte nuova, in ispecie il molto ascendente che ebbe su Wagner l' « *Ardinghello* » di Heinse, brillante del piacere tutto meridionale della vita, determinarono una nuova fase del suo sviluppo artistico, il cui risultato fu la nuova opera « *Il divieto d' amore* ». Avvenimenti della vita reale animano questo dramma; l' influenza di Heinse vi è fortemente sentita. Giacchè nella vita e nell' arte tedesca l' azione contro il passato si è manifestata come vivificazione agile e sana del carattere meridionale, così Wagner, che ora guarda al pubblico e ad un successo, pone ogni cura nella scelta di un soggetto, al quale sa che il pubblico accorda le sue nuove simpatie. Wagner ha trasportata la scena del dramma nella capitale della Sicilia « *per*

impiegare il calore meridionale degli uomini come elemento ausiliare ». [1] Per quanto in questo lavoro vi abbia di ingenuità e qualche scipitezza, esso è tuttavia una prova dell' ingegno drammatico del giovine poeta-musicista e argomento d'esplicazione delle sue tendenze musicali, se non troppo puramente delle poetiche. Esso ha un carattere generale, un colorito e un fondo psicologico in opposizione alle « *Fate* ». Isabella, novizia in un monastero, si reca presso il governatore della città ad implorare la grazia pel fratello condannato a morte in causa di un amore proibito con una fanciulla. Il governatore, udendo la fanciulla con tanto calore di sentimenti e tante ragioni persuasive scusare il fratello, è preso di un amore appassionato per essa. Egli promette la grazia del fratello se essa gli concede amore. Isabella, sdegnata di questa proposta, ricorre all'astuzia per smascherare l' ipocrita e salvare il fratello. Il governatore, al quale essa, fingendo, ha tutto promesso, crede bene, per non sacrificare la sua rigorosa coscienza ad una passione proibita, di non mantenere la sua parola di grazia. Egli, un Tedesco puritano, proibisce il carnevale imminente. Un giovane scapestrato, che si è innamorato di Isabella, eccita il popolo a mettersi le maschere e a tener pronto il pugnale: « *a chi non gioisce del nostro piacere, piantate il coltello nel petto!* ». Il governatore, indotto da Isabella a venire egli stesso mascherato all' appuntamento, è scoperto, smascherato e beffeggiato, — il fratello è liberato con la forza dalla forca già inalzata; Isabella rinuncia al noviziato del monastero e dà la sua mano a quel selvaggio amico del carnevale: in piena mascherata il popolo va incontro al principe che ritorna.

[1] Mitth: an m. Fr. G. S. IV, 315.

Si ponga mente a due circostanze, le quali ci danno un' idea della corrispondenza che il poeta trova fra l' arte ed il movimento politico e sociale, ciò che in Wagner è persistentemente tipico e vieppiù si accentua nel corso del suo sviluppo sino alla allegoria, che dalle origini del popolo germanico negli ultimi drammi si projetta. La rivoluzione del popolo nel « *Divieto d' amore* » tiene il luogo della giustizia dèl principe, che nel dramma di Shakespeare interviene a sciogliere l' intreccio. Il governatore di Palermo è un Tedesco puritano il quale, proibendo il carnevale, ha provocata la sommossa. L' azione è povera e non ha nulla che tradisca il forte poeta drammatico futuro dei « *Nibelunghi* » e di « *Tristano* ». Nelle « *Fate* » un idealismo fantastico, dati imaginarii, sviluppo arbitrario, sciolta la forma, un' idea generale dolorosamente poetica dell' umanità, un' allegoria che si svolge in momenti raccapriccianti, sui quali la fantasia non riposa e poco si scalda. Nel « *Divieto* » impressioni vivaci della vita reale, il piacere che trionfa del puritanismo, una tela ordita sopra un fatto semplice e ragionevole. Là domina quella speculazione romantica, la quale, più che fare agire le persone come viventi espone a un per uno, seriamente, degli stati dell'animo, delle disposizioni, dei racconti; qui un'azione reale, energica, un piano, delle lotte, un intreccio, una catastrofe. Così nelle « *Fate* », dove tanta sensualità è voluta nella poesia e nella musica, non vi è sangue, vita, vera plastica, ma solo una confusa pittura intima, svenevole, timidamente esposta, incerta, vaga, diluita, nebulosa, senza nessuna forza; nel « *Divieto* », invece, si riscontra maggiore potenza di scolpire i caratteri, di incidere in essi, più ardire, più franchezza, più vivacità e più chiarezza nell' insieme e nelle parti. In così breve tempo erasi verificato in Wagner un pas-

saggio a caratteri poetici e musicali opposti. La musica ebbe sul soggetto del « *Divieto* » una influenza decisa, scintillante, esplodente per suo conto, irrispettosa spesso del momento drammatico. « Mancando la forza della individualità, quasi impossibile in un giovane, perchè le impressioni della vita non si manifestano decisamente efficaci sull'uomo e la recettività delle sensazioni esteriori non può essere dominata nè diretta. Così la efficacia delle impressioni ricevute era di una specie ancora generale, non individuale, così anche la musica generale dovette dominare la sua capacità di foggiare artisticamente, non questa capacità dominare quella ». [1] Oltre a ciò, si noti come queste impressioni musicali, essendo di una specie più viva, ed agendo più intense e forti in generale sugli uomini, coinvolgevano nella loro azione anche quante impressioni partivano da caratteri e da elementi poetici. Così, in questo periodo, la grande efficacia della musica melodrammatica italiana e francese, nelle opere di un tipo speciale, agì sulla giovane facoltà recettiva dell'artista, in modo da foggiare, secondo esse complessive, la sua maniera d'immaginare e comporre. Il riflesso di queste impressioni moderne dell'opera italiana e francese (in ispecie quanto alla melodia) nella recettività fortemente eccitata e sensuale di Wagner, diede la musica del « *Divieto* ». Ma quando egli, come uomo ed artista, seppe opporre a queste impressioni la forza dominante della propria individualità, ritornò alle sue « *predilezioni d'artista* », che dall'« *Olandese* » al « *Parsifal* » trovavano la loro soddisfazione.

Il giovine Wagner, sazio della vita spregiudicata, allegra dello studente, che in Germania sopra tutto è

[1] Mitth: an m. Fr. G. S. IV, 316.

molto movimentata, viveva ora col pensiero e col cuore pieni di aspirazioni verso un avvenire proficuo, delineato, deciso, preoccupato della realizzazione di un'opera d' arte, nel cui piano egli già vedeva impegnato tutto il suo essere. Così egli fu e si riconobbe per la prima volta artista. Colla giovine Germania egli accrebbe la corrente già forte della sua simpatia. Amava la discussione, in cui al sarcasmo, dove fu sempre forte, mescolava una vivissima poesia. Come tutti i giovani entusiasti, egli specialmente, che sentiva in sè tutta l'energia e la potenza per una nobile impresa dell' ingegno, polemizzava, s' entusiasmava, demoliva, paradossale, violento, pieno di passione, di tristezze, di follie, di scatti improvvisi, proprii della sua nervosità eccessiva. Tutto ciò nella realtà della vita era un bisogno per quest' anima ardente, irrequieta, la più sinceramente moderna negli estremi delle sue manifestazioni, tutto ardire, caore pel nuovo, tutto disgusto, odio pel banale e l' accademico e per il puritanismo tedesco del 1830. La società, in mezzo alla quale egli era costretto a vivere, non era la meglio fatta per ricevere e tollerare le impressioni di questo giovane entusiasta che le dichiarava apertamente la guerra. La sua natura si ribellava contro l'artificiale, lo spirito pieno di fuoco e sbrigliato riduceva in pezzi i freni, con cui si cercava di tenerlo avvinto. Egli non entrava nella vita e nel mondo dell' arte prendendo, come tutti gli altri, il suo numero e adattandosi ad esso. La sua indole lo portava a trarsi in disparte, a distinguersi tra la folla. Si sentiva artista e forte, la lotta lo attraeva quanto più odiava il sentimento comune e la rassegnazione. « Il mio stimolo artistico verso la manifestazione si sciolse di queste impressioni della vita secondo la direzione delle impressioni artistiche ricevute nel tempo stesso; fra queste erano di una speciale

vivacità quelle ricevute dalla nuova opera francese e persino dall' italiana ». [1] Ma con ciò non è detto tutto Wagner non puramente musicista, ma pensatore e poeta, tanto portato dal suo senso umano a gittare uno sguardo profondo su tutta la vita che lo circondava, ricevette da essa impressioni ben più eloquenti ed estese, penetranti e serie, che non siano le semplicemente musicali. Ed ora un intero mondo dell'arte, dove la vita la letteratura, la filosofia avevano un così potente riverbero, e che in parte toccava il suo stato adulto e in parte quello cadente, sorgeva in fatti, ed ebbe ad esercitare sullo spirito dell'artista e dell'uomo impressioni complesse e per forza confuse, le quali solo in avvenire si chiarirono, se non riescirono veramente ad essere mai bene distinte. Sorgeva in Germania una società nuova, piena di vita e, colla gioventù alla testa, nel nome della giovine Germania, si faceva largo sul suo cammino. Ed era animata da nuove aspirazioni, da nuove idee, più positive, razionali, più conformi all' assetto politico e sociale della nazione. Come per una nuova fede che apre i cuori alla speranza, le idee mutavano, sparivano le fantasticherie, il lato razionale delle cose prendeva forma e piede, la loro realtà s'imponeva. La vita cessava d' essere un' ironia od una chimera, ma diventava un problema serio, a sciogliere il quale bisogna porre tutto il proprio impegno, tutta la potenza e la volontà. L'individuo, fosse anche un uomo d' ingegno e persino un genio, cominciava a vedere qualche cosa di superiore a sè, la collettività, la società; all' egoismo succedeva il liberalismo, che scerneva un bene comune; l' effetto sulle masse cominciava a preponderare sull' effetto che mira all' individualità. Ecco

[1] Autobiographische Skizze. G. S. I, 20.

un'età, una cultura storica che rovina ed un'altra che appare; esse s'incontrano in un uomo di genio, in un grande artista; i caratteri estremi dell'una, i rudimentali dell'altra gli si manifestano: ora noi sappiamo essere l'artista per sua natura il più atto ad accoglierne le impressioni; ma Wagner in particolare, fu da esse, da' loro caratteri, dalle lòro attitudini e tendenze, dai loro sentimenti potentemente afferrato.

Per il carattere e il fine di questo studio, è inutile riferire la curiosità del successo o dell'insuccesso dell'opera d'arte, le piccole circostanze strettamente locali e materiali, quando esse non portano uno schiarimento decisamente significante per comprenderla. Io non lavoro intorno a curiosità cronologiche o a materiali d'archeologia e di museo, ma studio la natura e la maniera di prodursi di un'opera d'arte speciale. Lo sbiadito « *Divieto d'amore* » non fu rappresentato che una volta sola, nel 1836, al teatro di Magdeburgo. Si era studiato in fretta, confusamente. Quasi nessuno degli artisti sapeva la propria parte. Alla sera della rappresentazione, acconsentita con una ironica leggerezza dall'autore, che voleva far bere grosso al pubblico Wagner, che stabilmente dirigeva, dal 1834, l'orchestra di quel teatro, ammirava la docilità del suo pubblico paziente nel caos di una simile barbarie. Egli aveva finita in tutta fretta la composizione di quest'opera, dando mano, senza nessuno scrupolo, ai mezzi migliori e più vicini per giungere al successo. Pratico s'era fatto l'uomo. Ciò che risuonava francese o italiano, facesse il caso suo o piacesse, era nell'opera accettato. Il pubblico, nella confusione generale di quella esecuzione, non potè capire nulla. La rappresentazione della stessa opera fu poi progettata a Berlino che la rifiutò.

Egli compose costantemente nuova musica. Sentiva

crescere in sè l'amore per quest'arte. Si era coltivato differentemente da ogni altro musicista; studiava lettere e filosofia quando la parte tecnica e formale dell'arte musicale mancavagli quasi affatto. Ma ora egli nella musica guardava, sentiva, comprendeva più profondamente d'ogni altro, e la maniera speciale con cui Wagner la meditava come arte, determinava per essa una stima tutta speciale e superiore. In questa speculazione esercitata da lui intimamente nell'arte, sorretta da cognizioni serie, dall'attività di uno spirito eminente e da un finissimo senso di penetrazione filosofica, è, ciò che taluni non vogliono o non possono capire, la parte tipica e la ragione del genio di Wagner. In una condizione spirituale e materiale confusa, disgustosa, urtante, che la professione per vivere esige, e la inclinazione dello spirito condanna, assediato da pensieri e da ristrettezze della vita, con l'accoppiamento d'impressioni disparatissime e triviali, senza il dominio dell'arte propria in guisa originale, ciò che l'ambiente artistico in Germania non provocava e meno compensava, senza via, senza traccia propria, ma coll'anima piena d'inquietudini tormentose, di rinnegazioni ironiche, del desiderio di ribellarsi, d'aspirazioni intense ed indomabili, aveva scritto e sepolto in un momento il « *Divieto d'amore* ». Alle « *Fate* » non pensò più. Egli dovette abbandonarsi alla carriera del direttore d'orchestra, ed in questa qualità andò a Koenigsberg. Era povero, la sua condizione peggiorava, s'innamorò, prese moglie, aumentò la sua miseria, ogni genere di ristrettezze e di illusioni lo assediarono e lo schernirono crudelmente. La piccolezza e la miserabilità della sua condizione erano tali che bisognava uscirne. Egli era artista ed era forte, anche avendo errato nell'arte, nell'anima e nella vita.

Una carriera come musicista in Germania, a quest'epoca, è cosa alla quale molti veri artisti rinunciano; come compositore d'opere, essa è quasi impossbile. Noi ne abbiamo visto più addietro i motivi anche per le stesse confessioni di Wagner. Le condizioni sociali e politiche pongono ogni specie di difficoltà per estendere l' azione del proprio lavoro, la cognizione del proprio nome. Chi ama l' arte ne fa una ricreazione del proprio spirito, un sollievo della propria vita, non una risorsa, non un mezzo per brillare. Wagner si rappresenta una seria, nobile, potente, ma movimentata vita d' artista; essa non può in niuna maniera essere ristretta nella nazione. Egli non era più l' uomo da contentarsi di avere imparata l'arte, da crearsene una occupazione ed un piacere per lunghe ore, non l' uomo da detestarne l' impiego, lo sfarzo esteriore. Ma egli vi ammetteva tutta l' importanza di un' opera educatrice. La voleva grande e potente, con un' azione estesa, e diretta a migliorare il gusto, il sentimento, i costumi di tutto un popolo. Anche questo nobile ideale egli dovette soffocare. Era questo il tempo? Dove era questo popolo? Nella realtà, pel suo fine, doveva pensare diversamente. Era necessaria la carriera de' grandi maestri italiani e francesi, la loro opera con grandi effetti drammatici e musicali, sfarzo grandioso di scene, effetti teatrali di tutte le masse ed effetti ad ogni costo. Bisogna ardire per piacere ad un pubblico internazionale, ed egli sapeva come e dove.

Un anno passato a Koenigsberg era stato perduto per l' arte.

Holtei aveva preso la direzione del nuovo teatro di Riga e Wagner come primo direttore di musica. Anche qui la condizione delle cose finì, in somma, per disgustarlo. Il sentimento alto dell' arte, la voglia che

agita le arditezze, il genio che aspira, si sentono offesi in un ambiente negato per ogni iniziativa; date le condizioni del teatro di Riga, anche coi mezzi eccellenti di cui disponeva, non si poteva tuttavia, nella totale inferiorità del pubblico, affidare a questo il giudizio sopra un nuovo lavoro d'arte; perciò Wagner si decise al silenzio piuttosto che far rappresentare un grande lavoro in un piccolo teatro, davanti a un piccolo pubblico. E restrinse la sua opera secondo che l'ambiente esigeva. Egli stesso narra che del libretto comico « *La fortunata famiglia di orsi* » non compose che due pezzi, nauseato di avere scorta in sè la capacità di comporre musica « *à la Adam* ». Egli pose piuttosto ogni cura nell'ottenere buone esecuzioni delle opere affidategli; giacchè egli rinunciava sempre più al comporre musica in relazione del cambiamento momentaneamente leggero, ma persistente, del proprio gusto artistico, diventato frivolo e plateale, e della perdita completa della sua individualità. Agli scettici che chiamarono, e chiamerebbero anche oggidì, tutto ciò una mera debolezza di spirito, Wagner dimostrò che era invece forza d'animo. Se, quieto, si fosse rassegnato alla sua condizione d'allora, sarebbe andato perduto tutto ciò che di grande noi gli dobbiamo. Lo spirito dello scontento di tutto ciò che esisteva gli diede la forza per scoprire il nuovo. Egli stesso lo diceva. Una fata lo aveva dotato di questo spirito d'avversione che gli doveva procurare nella vita, più che ad ogni altro, conflitti e dolori.

E fu veramente una lotta crudele la sua con un destino contrario, il destino del musicista povero e solo, assistito dall'unica fede nel suo genio, con un mondo di idee nuove, non tutte afferrabili, per la pratica nel momento negate, confuse, con una sequela non interrotta, aumentata anzi, di aspirazioni, di piani per l'av-

venire, di intenzioni nuove e sublimi di produzione artistica, per realizzare le quali l'arte, o meglio l'accettabilità della sua nuova direzione, allora faceva ancora diffetto, coll'esasperazione di uno spirito che sente ad ogni ora nuovi impulsi verso l'azione, agitato dalla febbre di riuscire e dalla irriflessione in cui spesso cade l'attività di un cervello troppo fervido e ardente o la tensione spirituale di un uomo nel quale all'idea segue l'azione come lo scoppio alla scintilla, coll'acredine di un'anima fiera, di un ingegno superiore, che al posto di orecchi almeno cortesi, educati, non trova che l'indifferenza e tra poco lo scherno e l'insulto.

L'uomo cresce ai dolori ed alle battaglie della vita e queste lo fortificano. Per ciò che egli ora voleva non gli mancava tanto l'arte quanto l'ambiente. Aveva dovuto abbandonare l'idea del « *Rienzi* », che egli aveva concepito come grande opera, leggendo il Bulwer durante il breve soggiorno a Dresda nell'estate del 1837. Mandò a Scribe, a Parigi, il piano di un'opera in cinque atti, tolto da un romanzo di H. König « *Die hohe Braut* », perchè glielo elaborasse per quel teatro dell'opera. L'ingenuo! — Scribe non rispose. Noi troviamo ora Wagner in uno de' critici momenti della sua vita, per altri invidiabile, insopportabile per lui, che nella sua condizione di musicista costretto al mestiere, vedeva la persecuzione avidamente aggrappata alla sua persona. Aveva « *Rienzi* » nella testa ed il bisogno lo teneva a Riga direttore in un teatro. La instabilità del suo temperamento estremamente eccitabile gli cagionò e gl'inflisse le pene maggiori. Ora si rallegrava che, migliorati i mezzi per le rappresentazioni del teatro, potesse scrivere un'opera comica ed aveva, perciò, modernizzato un racconto delle « *Mille ed una notti* », ora la vita famigliare del teatro e tutti i suoi negozii lo nau-

seavano al punto da gettar tutto in disparte. Così egli limitavasi al suo dovere di direttore, distogliendosi il più che gli era possibile dal contatto col rozzo e vuoto personale del teatro e ritirandosi nel suo intimo, solo capace di sollevarlo dall'usata condizione di cose. Egli intanto, senza curarsi nè dove nè quando farlo rappresentare, ripigliò lo schema nel suo « *Rienzi* » e ne compose una tragedia in cinque atti. Ma il pensiero dominante in lui ora è quello di tentare la sua fortuna a Parigi. La piccola vita dei teatri tedeschi dell'opera lo angustiava e lo disgustava; nessuna pubblicità per l'artista, nessuna centralizzazione dell'arte, nessun giudizio valido ed imponente. Parigi poteva dargli nome e posizione, un successo a Parigi era la consacrazione dell'artista in Germania, in Europa. Un soggetto dell'importanza di « *Rienzi* » riesciva ad un'opera provvista di tutto l'apparato teatrale di tutti gli effetti di *a soli*, d'insiemi, di masse, come nella grande opera italiana e francese. Avrebbe voluto essere strettamente drammatico, ma questa non era la cosa più importante; avrebbe potuto essere poeta, ma più della bella presentazione dei pensieri e delle rime, più della vaga e dolce disposizione dell'animo, egli, pratico già nel realismo acquisito, tenne ad una buona disposizione delle scene, a caratteri bene fissati, a situazioni drammatico-musicali potenti d'effetto lirico, ad una struttura energica e chiara del dramma. Egli scrisse la poesia dello « *Rienzi* » con tale predominio di queste idee, che trascurò la dizione, i versi, la lingua. Per lui la lirica corale dei « *Messi di pace* » valeva ancora meglio di tutto ciò, perchè era, in realtà, quanto poteva più compiacere al gusto viziato del pubblico che aveva fissato a suo grado i valori dell'opera. Egli si era messo a un punto di vista più o meno musicale

e teatrale, ma certo a quello di Rossini-Auber-Meyerbeer.

« Questo Rienzi, coi suoi grandi pensieri nella testa e nel cuore, tra un ambiente di rozzezza e di volgarità, mi fece tremare tutti i nervi di una simpatica eccitazione amorosa ».[1] Qui Wagner è Rienzi, e l'ambiente è il detestato teatro di Riga. È questa una riflessione psicologica che in Wagner avviene spesso di notare.

Egli non può far valere un concetto serio e potente dell'opera; le esigenze di questa gli domandano il suo interesse in una forma mistificata e contratta sugli effetti drammatici lirici, e musicali parziali. Ciò che caratterizza l' opera francese ed italiana, elevato da Meyerbeer alla seconda potenza, richiama anche tutta l'attenzione pratica di Wagner.

Da due anni egli teneva fisso il pensiero a Parigi. Aveva musicati i due primi atti dello « *Rienzi* »; finito il contratto al teatro di Riga, nel 1839, nella estate si decide a partire; va a Londra e di là a Parigi. Di questa nuova fase, la più crudele della sua vita, quasi tutti conoscono le miserabili vicende. Wagner stesso le ha narrate ed altri si è data la pena di illustrarle. Non è nell'indole, nel disegno, nel fine del mio studio di ripeterle; esse, più che lo studio intorno all'artista, interessano una curiosità malsana, eccitata dall'animo avverso dei critici perdigiorni. Ci sarà invece da rettificare parecchio sopra quanto a Wagner si attribuì all'epoca in cui egli ebbe la infelice idea di far rappresentare il « *Tannhäuser* » a Parigi, nel 1860. Ora, per la connessione delle nostre idee, è d'uopo tuttavia ricordare: come Wagner conobbe Meyerbeer a Boulogne ed ebbe da lui la promessa di quell' as-

[1] Mitth: an m. Fr. G. S. IV, 317

sistenza che poi gli mancò per due anni, quando a Parigi, nelle sue condizioni, più gli avrebbe giovato, e che dovette sospirare sino all'accettazione dell'« *Olandese* » a Berlino nel 1842: l'offerta del « *Divieto d'amore* » fatta al teatro della « *Renaissance* », le promesse avute ed i calcoli fatti da certi protettori alla vigilia di un fallimento: la indifferenza repugnante di Habeneck, di Halévy, la timidezza di Berlioz, convinto dell'ingegno di Wagner, pel quale egli non si volle compromettere. Questi fatti ed il complesso delle impressioni ricevute nella temperatura artistica parigina in fatto del teatro di musica, ricordarono a Wagner che non era per un'arte simile ed un simile ambiente che la natura gli aveva dato l'ingegno, e che gli sarebbe stato impossibile di crescervi senza sentirne la nausea più profonda.

Ciò che egli allora sperò e sofferse, ciò che lo avvilì o l'incoraggiò, l'entusiasmò sino al delirio d'artista, alla gioia di un fanciullo o lo abbattè sulla soglia del trionfo, egli narrò coll'ironia dell'ingegno soffocato, non domato però, colla franca e libera corsa della sferza heiniana e talora col fiele nell'anima irritata ed affranta, avendo la miseria e la fame a compagne. Sono novelle, schizzi, racconti, giudizii sull'arte, impressioni originali e strane talvolta, ma ritraenti l'uomo qual'era [1]. Da tutti questi scritti, qualunque sia la loro forma, fra un entusiasmo un po' languido per nostalgia, emerge la incomparabile superiorità e purezza in cui Wagner

[1] Wagner li raccolse nel primo volume de' suoi scritti sotto il titolo « *Un musicista tedesco a Parigi* », diviso in questi capitoli: « *Un pellegrinaggio a Beethoven* », « *Una fine a Parigi* », « *Una sera fortunata* », « *Della natura della musica tedesca,* » « *Il virtuoso e l'artista* », « *L'artista e la pubblicità* », « *Dell' Ouverture* » e vi aggiunse poi varie critiche d'arte, fra cui importanti quella sul « *Freischütz* » rappresentato allora a Parigi, sullo « *Stabat* » di Rossini, sulla « *Regina di Cipro* » di Halévy.

sente rinvigorirsi, al confronto, la musica della sua patria e la venerazione che egli ha per Mozart, Beethoven e Weber. Che se il disprezzo assoluto e generale della musica italiana e francese che gli si attribuì, ha potuto essere pretesto di attacchi a molti professori e critici più o meno di spirito, pei quali Berlioz, Rossini, Meyerbeer erano fatti servire da comodino, noi affermiamo apertamente e senza paura di essere smentiti, che esso è una invenzione amena di chi non conobbe Wagner o non lo ha letto, e che il contegno insolente che si vuole tenesse più tardi con Rossini, Auber, Berlioz e Gounod è una insinuazione di gente da poco, indifferente rimpetto alla menzogna ed alla calunnia.

Più addietro io accennai allo stato del teatro dell' opera in Germania verso la metà del nostro secolo. In questa condizione di cose è a vedersi la ragione di quell' impulso verso Parigi, del « *Pariser-drang* » di cui parlava Enrico Laube nella « *Gazzetta del mondo elegante* » che egli dirigeva nel 1842, quando, dopo il successo del « *Rienzi* » a Dresda, aveva pubblicato una recensione dell' opera ed una biografia dell' autore.

S' imagini Wagner, balzato giovanissimo a Parigi, pieno di ardore e di illusioni, esposto alle miserie ed alle lotte più sciagurate e folli per guadagnarsi il vivere che spesso gli mancò, un uomo di genio, un lavoratore che non conosce nè serenità nè calma, che non può trattenere, dominare l'affollarsi delle sue aspirazioni intense, convertite in idee, in fatti, che nervoso, irrequieto sempre, nè si vince nè si corregge, un uomo che guarda nel mondo amando assai e detestando forse di più; s'imagini una natura simile d' uomo e d' artista, che ha accumulati in sè elementi così differenti, taluni specificamente agenti come istintivi, altri come accompagnati, con un temperamento il più delicato, sensibile, impres-

sionabile, forte tuttavia nella irritazione, che è una ebbrezza, della ribellione intima e della lotta per cui ha da manifestare al suo pubblico, al suo tempo, ciò che il genio proprio gli deve, le tendenze, i sentimenti i desiderii comuni, il suo essere, tutto ciò passato a traverso lo spirito grande dell' artista, idealizzato in maniera così vera, franca ed energica, libera di qualunque ostacolo, senza nessun riguardo al gusto che gli si oppone, ma che domina e sul quale egli si getta di un colpo per abbatterlo; s' imagini questo e si capisce che egli, afferrando ed impressionando questo pubblico così violentemente, agisce in parte colla forza di una fede, dall' altra coi fantasimi e le avversioni di un' utopia.

Egli, conseguenza del carattere acquisito, non conobbe bonarietà. La tempestosa acredine dell' animo scoppiava appena la questione volgesse sull' arte. Egli guardò nel mondo al pari di Beethoven e può a lui riferirsi ciò che egli scriveva del maestro di Bonn: « Certo gli affetti intimi della volontà di quest' uomo non potevano mai, o soltanto oscuramente, determinare la sua comprensione del mondo esteriore; erano troppo forti e ad un tempo troppo delicati per potere attaccarsi a uno dei fenomeni che il suo sguardo rasentava prima con fretta impaziente e timida, poi con quella sfiducia la quale accompagna colui che è sempre insoddisfatto »[1].

Il risultato artistico di una simile disposizione dell' animo in Wagner fu l' ouverture per il « *Faust* » di Goethe. Essa fu scritta a Parigi nel 1840, in gennaio, e riveduta a Zurigo nel 1855. Patimenti, ribellioni intime ed un grande amore per un' arte seria e rimpetto al mondo quasi indifferente, hanno dati i caratteri idealizzati, trasfusi in questa geniale manifestazione

[1] Wagner, BEETHOVEN, Ges. Schrf. IX, 75.

sinfonica, la quale propriamente non doveva essere che la prima parte di una grande sinfonia: « *Faust* ». La realtà e l'ideale s'incontrano qui in una lotta diuturna in cui è rappresentato il momento speciale stesso della vita di Wagner. La ragione ultima e sicura di un lavoro d'arte è da ricercarsi nelle circostanze intime ed esteriori in mezzo alle quali si produce. Parigi, con tante contrarietà ed amarezze, aveva spezzate le belle illusioni dell'artista e gli aveva confuse le forme sognate dalla sua fantasia eccitata. Lo stesso temperamento francese lo contraria; egli non sente nessuna inclinazione per esso. Sperava che la musica avrebbe colmato l'abisso esistente fra questo e la propria natura. Anche Ettore Berlioz visse un tempo in questa illusione, e dal pubblico non raccolse che indifferenza e scherno. Si pensi Wagner, pieno di entusiasmo e di « *voluttuoso calore* », come egli dice, che assiste ad una brillante rappresentazione all' *Accademia reale di musica*, dove, in mezzo allo splendore, allo sfarzo delle scene e dell'illusione dei mezzi, egli osserva che essi, anzichè essere rivolti ad uno scopo artistico nobile e serio, servono soltanto a coprire l'assoluta sua deficienza e tutto il mediocre e l'usuale del teatro lirico; Wagner al cui occhio pratico e penetrante non tarda a manifestarsi la debolezza e la frivolità, il vuoto di una simile falsa direzione dell'arte, tutta la dappochezza e la superficialità infantile del gusto, un complesso di piaceri inferiori e meschini, mascherati dallo splendore di un'apparizione ricca; s'imagini come egli comprendesse e sentisse che l'impiego di quei mezzi potenti avrebbero sciolto il problema delle sue aspirazioni verso un atto ideale. Ciò doveva bene spronarlo e fortificarlo nel suo concetto che, quando con tanta potenza di illusione fosse raggiunta una manifestazione

artistica capace di idealizzare e rendere sensibile il più profondo e il più alto carattere delle cose, l'opera d'arte, il dramma musicale sarebbe sorto da vero con tanta maggiore efficacia, in quanto che nella fusione delle arti esso trovava il fondamento e la garanzia della sua apparizione vera e completa. Si riviva nella imaginazione, nello spirito di questo artista, che sogna una così semplice, naturale e grande potenza del dramma, ben altrimenti realizzato dalla sua imaginazione, in cui batte il ricordo della tragedia greca, e si vede invece davanti agli occhi l'opera in musica che lo sciupa, dopo averlo chiesto a motivo di successo, guastandone l'azione, i caratteri ed i mezzi i più fortunati e fastosi; si confronti lo avvicendarsi di intendimenti e di fatti che rappresentano l'arte soltanto negativamente, con quante idee si agitano in questo spirito alto e purissimo, colla posizione sconfortata, avvilita, abbattuta di una schietta e grande natura d'artista. Ciò che egli impara è di disprezzare e di odiare un mondo che si pasce di simili sostanze artistiche triviali e bugiarde, nel quale, tuttavia, egli sente di dovere farsi avanti ed operare fortemente. Era il medesimo che dal teatro teneva lontano Berlioz e che lo rimandava sdegnato nell'ambiente più libero e spirabile del poema sinfonico. Ora anche a Wagner esso accennava, come l'unica forma amica alla quale poteva confidare gli sfoghi appassionati dell'anima, le angoscie e il grande amore.

Questo ed altro ancora ridusse Wagner a quelle crudeli prostrazioni morali, in mezzo alle quali egli per le sue sofferenze non trovò conforto maggiore che nel soddisfare al bisogno impetuoso e persistente del suo intimo, che quelle aspirazioni e quelle lotte rispecchiò e per riflesso idealizzò nella Ouverture pel « *Faust* » scritta nel senso, nella disposizione spirituale di Berlioz.

Wagner pone questi versi davanti alla partitura:

Der Gott der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen.
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach aussen nichts bewegen,
Und so ist mir das Dasein eine Last
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst.

— *Il Dio che mi abita nel petto, può commuovere profondamente il mio intimo, colui che risiede su tutte le mie forze, non può muovere nulla all' esteriore, e così l' esistenza è per me un peso, desiderata la morte e la vita odiata* —.

In questi versi è il soggetto della composizione musicale. Essa è l'eco di un'anima addolorata e fremente che annuncia nel principio la sua disposizione concentrata nella tristezza più cupa, scettica, tormentosa. E man mano che l' artista confida alle forme sonore i suoi dolori, esse si eccitano e, soggette a nuovi impulsi, si agitano, violenti figure istrumentali scuotono, ascendono ad altezze tragiche e convergono la loro efficacia per formare il grado della esasperazione più tesa, disperata e superba. Questa cede alle miti voci dell' oblio e della fiducia, fino a sorridere, calma, nell'amore dell' arte per staccarsene di nuovo e darsi di nuovo nel dominio di agitazioni inaudite, in forme irruenti, quasi fossero inespiabili e non capaci che di una concessione temporanea. Già nella introduzione della ouverture, l' esposizione del motivo caratteristico così misterioso, serio, cupo, sinistro, ha in sè la sostanza e il colorito del quadro che si forma appresso. Nel momento medio pare di sentire le parole stesse di Wagner: « La mia disposizione rivoluzionaria mi svegliò l' impulso e la capacità di operare artisticamente. Questo dovetti alla musica, lo spirito della quale io non posso comprendere altri-

menti che nell' amore ». — « Così io mi ribellai per amore, non per invidia o per ira » [1].

Ma in questo brano sinfonico l' agitarsi delle figure istrumentali sulla tragica insistente dei temi, riprende convulso e con slancio drammatico nuovo per potenza e colorito, e la fierezza dell' anima addolorata rivela nuovi fremiti, nuove violenze. Nulla, fuorchè la morte, può liberarla. Maledetta è la nascita e la vita; ciò che essa ha fallito la morte espierà — La forza scema nell' eccesso della commozione, lenti accordi subentrano soffocati dall' irrompere improvviso di una nuova esplosione angosciata e tremante, come l' ultima esecrazione di un' anima affranta, alla quale non resta che lo svanire lento fino ad un filo estremo di esistenza.

L' Ouverture « *Faust* » di Wagner ricorda quella del « *Manfredo* » di Schumann nel contesto architettonico e specialmente nella chiusa.

Dalle peripezie di Wagner durante questo tempo, a Parigi, per le quali l' uomo e l' artista si lascia così schiettamente sentire, io voglio dedurre l' intimo legame per cui l' opera d' arte si connette coi fatti della vita reale. Non posso dir tutto: molto d' altronde è noto; come notai da principio, mi limito a disegnare un forte profilo della figura principale, se il quadro completo non trova qui il suo giusto posto.

Il racconto di una rappresentazione dell' « *Olandese volante* », narratogli da Heine, che aveva assistito ad una simile rappresentazione teatrale in Amsterdam, interessò Wagner, rinforzò le impressioni svegliate in lui dalla leggenda popolare e lo invogliò a trattarlo come poema per musica. D' accordo con Heine, presentò il piano dell' opera a Leon Pillet, allora direttore del-

[1] Eine Mitth: an m. Fr. Ges. Schr. IV. 326.

l' « *Academie royale de Musique* ». Pillet fece tradurre in francese il libretto da Paul Fouchè e finì per farselo cedere. Wagner ripensò al « *Divieto* »; il direttore di un teatro secondario gli aveva fatto vedere probabile la commissione di un' opera per un teatro del boulevard; avrebbe scritto un vaudeville; in ambo i casi due mestieranti lo sopraffecero. Sconosciuto, avvilito, il bisogno fu per abbassargli il carattere; egli dovette sorridere di buon umore, incoraggiare cantanti e dilettanti, scrivere per loro delle romanze a fine di essere raccomandato; e ridusse per cornetta le opere più favorite, per pianoforte quelle di Halévy; scrisse per Schlesinger nella Gazzetta; si vendicò delle umiliazioni sofferte, egli diceva, diventando pubblicista. Così, poichè nessuna via si schiudeva alla carriera del musicista, egli ribellavasi di fronte alla pubblicità artistica nauseante. Le ore libere impiegava nell' ultimare il « *Rienzi* ». Noi dobbiamo l' arte di Wagner a questo momento della sua vita, alla forza del suo intimo che gli salvò il carattere; forza ferrea, perchè glielo potè sostenere e mantenere incorrotto in mezzo a tanta bassezza che gli stava attorno facendo fortuna. Un grido di sollevazione si sentì da lui e ne seguì una trasformazione completa dell' uomo e dell' artista, giacchè il giovane Wagner che veniva a Parigi coll' entusiasmo della fede in sè stesso, con lo spirito ed il cuore pieni delle idee del tempo, non vi aveva tuttavia trovata l' arte corrispondente al suo ideale, e quando questa venne a lui, gli si mostrò così adulta ed inetta da doverla presto mutare.

Nei tristi giorni che seguirono, la storia mesta dell' « *Olandese* » ricevette dall' artista il contributo maggiore della sua geniale attività. Sono scorsi dieci anni dacchè Wagner per la pubblicità ristretta fu artista; diciamo meglio, in questi dieci anni tutto fu puro

entusiasmo e pura confusione. Un tratto chiaro non apparve nè anche ora, e confusa tuttavia rimase la sua nuova manifestazione.

Rienzi, dice Wagner (Mitth: 319) viene nel concetto, nei mezzi e nelle attrattive ideali e pratiche di una grande opera, dell' opera francese ed italiana. Ma tutto è mediocre nel « *Rienzi* ». Se Wagner avesse voluto essere miglior verseggiatore e musicista più serio, avrebbe potuto l' una l' altra cosa. Laube, che aveva letto il testo del « *Divieto d' amore* », lo aveva lodato. Ma Wagner, d' altronde, aveva visto opere italiane e francesi, nel repertorio de' teatri tedeschi avere il loro successo, benchè malissimo tradotte, ad onta anzi della miserabilità dei versi e della dizione, mentre gli sforzi di poeti intelligenti per fornire a' compositori dei buoni versi, non potevano aiutare la musica anche eccellente e nobile, nella efficacia prima e necessaria di un buon lavoro teatrale, quando questo non avesse buon esito. Egli parve, per l' importanza del dramma e per l' effetto dei componenti l' opera, detestare i bei versi e le rime eleganti.

Qualche cosa di assai importante è venuto a modificare lo spirito, la speculazione dell' artista, un rivolgimento al quale contribuirono desiderio e nausea. Nell' « *Olandese* » egli si era rinnovato. Alla grande opera egli aveva voltate le spalle per ridonarsi del tutto alla leggenda romantica prediletta. La Germania, i suoi musicisti, i suoi poeti ripresero sì forte ascendente su di lui, in quanto egli li amava intimamente così, come detestava il rumore vanitoso e vuoto dell' arte parigina. La evoluzione di Wagner consiste in ciò. L' artista si ribella contro la pubblicità artistica moderna, fugge la realtà, si mette rimpetto all' opera d' arte presente nella opposizione più decisa, ricusa la storia e si pone

all'opera idealmente e astrattamente come prima, libero, nel dominio esclusivo di sè, coll'arbitrio dell'io assoluto, che da ogni realtà prescinde in quanto le contiene tutte. L'arbitrio d'ora innanzi, col nome di fantasia, produrrà l'arte; la visione di sè gli fa disprezzare senza limite gli uomini e tutte le illusioni; invece di queste, la vita colle sue manifestazioni sarà il problema che, quale obbiettivo della umanità pura, sotto forma allegorica sarà assunta nel dramma. Idealismo e soggettivismo verranno ad equilibrare il rapporto disarmonico fra poesia e vita, facendo che ogni realtà, vera in natura, non nell'arte, passi nella poesia, nel dramma musicale. Wagner ritornava a raccogliere il carattere schiettamente germanico e gli s'inchinava. Per raggiungere i nuovi ideali egli doveva, come poeta e come musicista, ritornare al romanticismo donde era mosso.

Il breve periodo passato non era stato in lui che un intervallo e come un espediente per togliersi dalla vita e dall'arte sconosciuta del musicista tedesco. Goethe e Schiller, dopo aver principiato come poeti romantici, s'erano ritirati nella speculazione e nello studio dell'antico. Wagner fu più germanico di loro, anzi essenzialmente germanico: egli entrò e rimase nella direzione propria dello spirito nordico, del teatro di Shakespeare. Il suo genio non poteva non prendere una via rivoluzionaria. Contro uno stato speciale di cose artistiche si era sollevato un uomo che poteva. Resta imperscrutabile questo genio nella sua sostanza, ma non il come egli opera.

Tali riforme nella storia dell'arte hanno un carattere periodico. Sviluppata un'arte al punto di essere raffinata, come la poesia e la tragedia in Grecia nel secolo V, la pittura in Italia in fine del secolo XVII, la musica nel XVIII, o l'arte tramonta, o un rivol-

gimento ne modifica lo spirito. Gli ingegni si mettono in una direzione differente o nella opposta; idee, imagini, gusto si modificano e la spontaneità della manifestazione a comprendersi sta in relazione col loro carattere e colla loro specie, per cui la produzione diventa differente o contraria. Nessuno può impedire simili evoluzioni, nessuna forza resistervi; ciò che avviene è nella natura delle cose, ha la sua causalità nel grado di resistenza dei caratteri che l'arte ha idealizzati, e qui non si conosce nessun principio, nessuna legge, fuorchè quella della natura stessa.

L'arte venne a Wagner in un momento propizio per dare alla potenza del suo genio ed alla sua volontà una direzione speciale e virtualmente rivoluzionaria, un' importanza incommensurabilmente maggiore che in altro tempo. Anche la fisolofia dell'arte (compresa nel movimento scientifico) che non isola nessun fenomeno, li spiega appunto tutti per un principio di successione.

Dal sudore del genio umano nei secoli, quando l'arte si svelò al cuore gonfio d'angoscia del nuovo artista, e accennò ed arrise al suo genio, quando la ragione degli avvenimenti storici che sugli uomini e sulle cose persistentemente lavorano, entrò nel suo diritto immutabile, ecco compiersi ciò che al genio fissa ed assicura le sue qualità essenziali, il suo carattere più saliente, in una parola, ciò che lo determina. E si vede questo suo ingigantire, esplodere ed espandersi su tutta la sfera d'azione artistica e speculativa del mondo. È qui la ragione vera del genio; ed il complesso dei fatti e dei caratteri che abbiamo sino ad ora visti ed analizzati, forma ciò che noi diciamo causalità necessaria del genio di Riccardo Wagner.

Ogni epoca ha il proprio spirito dominante. I suoi

caratteri hanno un determinato riflesso in qualunque manifestazione umana e corrispondono colle diverse funzioni e col diverso organismo delle arti, diventano soggetto d'incorporazione artistica appena giungono alla coscienza umana; essa li porta nei mezzi delle arti, in cui si esercita e si perfeziona. Così a periodi, come dicemmo, il gusto publico, modificandosi, preferisce la espressione artistica del contenuto all'arte della forma, il disegno al colore, il romanticismo al classicismo, la melodia o l'armonia, la musica cantante o l'espressiva, il realismo all'idealismo. La scena dell'imaginazione, in corrispondenza colla scena della realtà e del giro ideale, si trasforma ed i personaggi che vi giuocano cambiano anch'essi. Certi fatti, certe idee, certi giudizii, a intervalli pure ritornanti, certe strutture di uomini con tendenze, istinti, costumi speciali, certe interpretazioni non vi sono ammesse, e, in compenso, certe altre vi prendono posto. La poesia, l'opera moderna quando si serve preferibilmente di certi soggetti, quando dà le sue predilezioni ad altri [1]. L'elemento mitologico classico ha, come componente del melodramma, il suo periodo nella storia dell'opera, i suoi grandi artisti; la scena fami-

[1] Variano i concetti delle cose rimanendo i loro caratteri, e la filosofia si trasforma passando l'uomo ad uno stato di speculazione nuova. Lo stato intermedio confonde i caratteri di quello che è per cessare e dell'altro che comincia. Il Wagnerismo e la sua produzione migliore tocca in uno stato simile la sua piena efflorescenza. All'arte del poeta-musicista (noi abbiamo dimostrato come) potevano restare attaccati i caratteri di un passato periodo della cultura storica tedesca (la corrente romantica) e armonizzare col nuovo prodotto dell'arte speciale anche in mezzo ad una corrente artistica generale oggi opposta a quella. Di più, quei caratteri, pure fiorenti un dì nella vita e nella letteratura, non erano neppure stati idealizzati da una specie di arte più idonea a rappresentarli della letteratura, l'arte del dramma musicale. Ond'è che, per legge naturale, essi dovevano passare anche sotto questa speculazione e interessare il punto di vista musicale-drammatico.

gliare comica ha il suo tempo, così l'elemento storico della grande opera ha un periodo egualmente importante e fecondo; la leggenda, il mito, la saga medioevale, tutte invenzioni romanticamente trattate, hanno l'epoca loro; il mito romantico nordico, in opposizione all'antico, ha il suo momento odiernamente[1].

Anche questo fatto, la cui spiegazione salta agli occhi di tutti, è il meno casuale; non è casuale la considerazione, la simpatia, che, dato l'ambiente speciale in cui l'opera si manifesta, è concessa a quei poetici soggetti. Si aggiunga poi che di quei poemi e di quei soggetti, per l'incuria degli uomini, per la prevalenza delle razze, delle nazionalità, delle specie di culture storiche, sono state occulte e trascurate le doti. Tanto maggiore è l'interesse che esse risvegliano, quanto più spontanea e fresca si conosce la loro poesia. Viene il momento in cui la patria che diede la vita alla propria arte, da sparsa e debole che era, si unisce, considera ciò che essa è nella storia, si sente formata per un tutto, concentra le sue attività, i suoi interessi, si ordina, diventa una nazione, si fa forte. È questo il suo risveglio nazionale, che il rinascimento di un'arte tutta nazionale e moderna accompagna, un'arte alla quale i moderni concedono tutto il loro interesse e la loro simpatia a preferenza delle altre. Allora essa s'incaricherà di utilizzare il meglio de' soggetti che rappresentano lo spirito popolare, l'anima della nuova condizione di cose; nè si fermerà, perchè non lo vuole lo spirito pubblico; essa fisserà sino una propria direzione in una parte del pensiero moderno e dirà, narrando in fatti artistici, tutta la sua importanza; spiegherà il suo si-

[1] La musica, nelle sue costruzioni, non può astrarre dal carattere proprio delle azioni, ma si identifica con esse nel momento in cui è imaginata

gnificato nella vita, il posto che vi ha e vi mantiene, elevandosi fino alla filosofia.

Il concentramento che in Wagner trovano le correnti diverse dell'arte e della speculazione è importante. Per la parte musicale della sua opera d'arte, egli non può essere esclusivamente coi romantici tedeschi; coi classici ha comune lo spirito che lavora ed ordina in mezzo ai componenti del dramma musicale. Così egli ha grandi predecessori in Gluck e in Mozart, in Beethoven ed in Spontini. Quanto alla poesia ed alla drammatica, Wagner non è grecofilo nel senso di Lessing e di Goethe, di Hölderlin e di Schiller, non solo mistico e fantastico con Kleist o con Hoffmann, nè romantico medioevale con Wackenroder e Novalis, o soggettivo e idealista con Tieck ed Oehlenschläger, nè solo mistico pensatore con Schopenhauer. Egli non accetta l'elemento storico per sè ed isolato, ma cerca piuttosto con Shakespeare i caratteri di quella umanità pura, comune a' romantici e che è, in verità, il suo ideale. Egli vorrebbe, tuttavia, essere antico nella efficacia dell'opera d'arte con la contenenza e la speculazione moderna della leggenda germanica, ma con un processo d'arte pieno di illusione scenica pel fine della verità naturale drammatica che dell'antico processo artistico è agli antipodi. Egli nella umanità pura fa coincidere un tratto della natura umana che nella idealizzazione artistica è comune all'antichità, al medio evo, all'età moderna. Perciò l'interesse del soggetto, come tale, si perde per la idea astratta che ne è informata. Si vegga p. e. come Wagner concepisce il carattere dell'« *Olandese* ». « La figura dell'Olandese volante è la poesia mitica del popolo; un tratto primordiale della natura umana si esprime in esso con una potenza che afferra il cuore. Questo tratto, nel suo significato più generale, è il de-

siderio di pace dopo le lotte della vita. Nel gaio mondo ellenico noi lo troviamo nei viaggi avventurosi di Ulisse e nel suo desiderio della patria, della casa, del focolare, della donna, di ciò che è realmente raggiungibile e finalmente raggiunto dal patriotta figlio dell' Ellade. Il cristianesimo, senza patria terrena, comprese questo tratto nella figura dell' « eterno ebreo »: a questo viandante condannato ad una vita già lungamente vissuta sempre ed in eterno, senza scopo e senza gioia, nessuna redenzione fioriva; come unica aspirazione rimanevagli il desiderio della morte, come unica speranza il pensiero di non esser più. Sul finire del medio evo un nuovo stimolo ricondusse i popoli alla vita; per la storia del mondo esso si manifestò col più grande successo come un impulso verso le scoperte. Il mare diventò il terreno della vita, non il piccolo arcipelago del mondo ellenico, ma il mare mondiale che circonda la terra. Qui l' antico mondo cessava; il desiderio di Ulisse verso la patria, il focolare, la sposa, dopo essere stato nutrito dei dolori dell' « *eterno ebreo* » sino al desiderio della morte, si era aumentato per diventare la domanda del nuovo, dell' ignoto, non ancora presente visualmente, ma presentito. Questo tratto immensamente esteso noi troviamo nel mito dell' Olandese volante, in questa poesia del popolo navigatore originata dall' epoca storica mondiale dei viaggi di scoperte. Incontriamo una mescolanza rimarchevole, operata dallo spirito popolare, del carattere dell' eterno ebreo con quello di Ulisse »[1]. « La redenzione, negata all' ebreo, può guadagnare l' Olandese mediante una donna che gli si sacrifichi per amore: il desiderio di morire lo spinge a cercare questa donna; ma essa non è più la casalinga Penelope sposata

[1] Mitth: an m. Fr. IV, p. 327.

già un tempo da Ulisse, ma è la donna che non esiste ancora, desiderata, presentita, la donna infinitamente femminile, — lo dico con una parola: la donna dell'avvenire ».[1]

Carlo Baudelaire trova, senza stupirne, nei drammi di Wagner « un metodo di costruzione eccellente, uno spirito d'ordine e di divisione che rammenta l'architettura delle antiche tragedie ». È vero che Wagner cercò nella tragedia greca il punto di partenza onde pervenire alla sua nuova opera d'arte; nell'antico teatro di Atene era il modello del suo ideale drammatico. Tuttavia, sì per la costruzione che per l'ordine, ma più specialmente per l'impiego dei mezzi in vista della naturalezza dell'illusione, l'opera di Wagner non può in nessun modo riferirsi al modello della tragedia antica; essa viene dal dramma di Shakespeare, ed ha nel romanzo la sua origine, e trae di là lo spirito delle sue costruzioni.

Il Baudelaire, che si avvede di una confusione di principii nel fissare l'essenza dei due prodotti così dissimili, osserva: « Ma i fenomeni e le idee che si producono periodicamente attraverso le età, prestano sempre a ciascuna risurrezione il carattere complementare della variante e della circostanza. La raggiante Venere antica, l'Afrodite nata dalla bianca schiuma, non ha traversato impunemente le tenebre orride del medio evo. Essa non abita più nell'Olimpo, nè sulle rive di un arcipelago profumato. Essa si è ritirata nel fondo di una caverna magnifica è vero, ma illuminata da fuochi che non sono quelli di Febo propizio. Discendendo sotterra, Venere s'è avvicinata all'inferno, e va senza dubbio a certe solennità abbominevoli a rendere omaggio all'arcide-

[1] Mitth: an m. Fr. IV, p. 328.

mone, principe della carne e signore del peccato. Così i poemi di Wagner, benchè rivelino un gusto sincero e una intelligenza perfetta della bellezza classica, partecipano ancora, in una forte dose, dello spirito romantico. Se essi fanno pensare alla maestà di Sofocle e di Eschilo, costringono nel tempo stesso lo spirito a ricordarsi dei « *misteri* » dell' epoca la più plastica mente cattolica. Rassomigliano a quelle grandi visioni che il medio evo dipingeva sui muri delle sue chiese o tesseva nelle sue magnifiche tappezzerie » [1].

Dunque è chiaro dove è da cercarsi il carattere generale dei lavori di Wagner. L' arte lo guidava, lo reggeva; egli pensava in essa e per essa; la passione che gl' inspirava, ora diede la forma e l' essere al suo pensiero ed alla sua vita. La Germania aveva salutato favorevolmente il nuovo poeta compositore; al « *Rienzi* » aveva sorriso la patria e per la patria più caldamente sentiva il poeta e più fredda parevagli la vita a Parigi. Ma era il sogno di un visionario romantico e geniale Tuttavia fu patriottismo, ma patriottismo impolitico, che sorprese le sue tendenze e si unì ad esse come coefficiente per la grande opera. Alla patria dare un' arte nuova, elevata, sconosciuta; come l' Olandese, trovare finalmente un focolare, una donna, dopo aver tanto errato e sofferto, una comunità che accogliesse l' arte sua, non il paese straniero, che dall' angusta sua posizione di prima non poteva redirmelo, ma la casa, la famiglia che lo riconoscesse, questo fu un tratto vero, umano, patriottico, che gli diede forza ed attività ignote prima. Metteva radice in lui un' idea che d' ora innanzi sta intimamente legata al suo lavoro, l' idea di dare battaglia

[1] Ch. Bandelaire: *Richard Wagner et le Tannhäuser à Paris*, pag. 25.

coll' arte per il focolare e la casa. Un' alba nuova e ridente gli apparve dopo l' accoglienza che a Dresda ebbe il « *Rienzi* ». Questo è uno dei momenti più interessanti e decisivi nella vita dell' artista. Egli è così cresciuto rimpetto all' arte ed alla vita, che si trova forte sì nell' una come nell' altra. La sua vera natura, il suo spirito erano usciti vittoriosi da una lotta in cui si erano manifestati invincibili. L' uomo che coll' « *Olandese* » passava ad una tale ricognizione di se stesso era già degno di ammirazione e più ancora di rispetto.

XII.

L' opera d' arte di Riccardo Wagner può essere divisa in questi tre periodi principali di sviluppo:

1°. Preparazione negativa dell' opera d' arte nel suo rapporto colle specie drammatiche esistenti.

2°. Preparazione positiva dell' opera d' arte nel senso ideale e tecnico, conciliante la specie nuova del dramma musicale con l' opera moderna.

3°. Azione libera dell' ingegno specifico dell' artista che accusa la propria personalità ed ha raggiunto lo sviluppo pieno delle sue facoltà produttive nella realizzazione completa e indipendente del nuovo dramma musicale.

Come dirigente questo sviluppo sta una idea madre, centrale. In tutta la sua azione si riscontra cioè il carattere mistico, conservato, anzi sempre più accentuato nel dramma. I soggetti drammatici sono presi dal circolo delle leggende britanniche. Al sentimento della più esaltata cristianità che domina in essi [1] si congiunge il senso pagano del piacere. Ed è l' uno rappresentato

[1] Scherr.

nella leggenda di « *Tristano* » e in quella dei « *Nibelungi* », l'altra nel « *Lohengrin* », nel « *Tannhäuser* », in cui si fonde il mito di « *Lohengrin* », e nella leggenda di « *Parzival* ».

Noi abbiamo cercato di rappresentarci il primo dei periodi sopra descritti. Nel secondo comprendiamo le opere l'« *Olandese* », il « *Tannhäuser* », il « *Lohengrin* ». Osservammo le circostanze interne ed esterne, il genere di spirito, il momento che determinarono la creazione dell'« *Olandese* ». Un'opera d'arte così fatta stava nello sviluppo della vocazione di Wagner, negli antecedenti del suo ingegno. Noi procederemo esaminando come dalla storia dell'uomo, dallo studio dei suoi fatti psicologici e fisiologici, possa fissarsi il rapporto di essi coll'opera d'arte, in altre parole, la connessione di questa colla vita. Il lettore conosce per ciò il metodo che io seguo. Al suo apparire l'opera d'arte lotta fra difficoltà potenti, fiorisce però per mezzi proprii, si crea un ambiente a sè. Poi essa è l'effetto di un' azione lenta, costante e tenace, alla quale sono rivolte le facoltà naturali e le facoltà acquisite dell'artista e in cui converge ogni suo sentimento, ogni sua tendenza, ogni proprietà del suo spirito, ogni sforzo della sua mente. Noi facciamo così la storia naturale dell'uomo. E però essa non basta. Col carattere dell'artista che l'ha fatta sta il carattere specifico dell'opera d'arte. Dirigeremo quindi l'osservazione sull'opera stessa, sui documenti che ne abbiamo. Con la cognizione e lo studio della sua specie e delle qualità materiali che vi concorsero, studio fatto simultaneamente al primo lavoro, perverremo ad afferrare la natura del prodotto finito. Vedremo l'operaio in azione, ed osserveremo con quali istrumenti egli lavora, quali sono i materiali che egli mette in opera.

E questo studio ci guiderà necessariamente a conoscere l' opera stessa.

Un' altra specie di osservazione è pure indispensabile. Vi ha un ambiente che ci descrive quest' uomo con maggior verità di ogni altro, ce lo dipinge sinceramente tale quale egli è, colla evidenza maggiore rilevando la sua natura. Egli vuole essere visto nella sua intimità. Un dramma intimo vi ha in quest' uomo, la cui esistenza agitata chiama e provoca l' esistenza di altri fatti intorno a lui. La contesa esteriore che egli si crea è una conseguenza della lotta che tra passioni e potenze della vita si è impegnata nell' interno. L' una e l' altra esistono per una serie naturale e necessaria di fatti prodotti dal medesimo nesso causale. Le sue buone e cattive tendenze, i suoi sentimenti creano in quest' uomo una forma di esaltazione, promuovono un agitarsi sordo di potenze nelle profondità più oscure del suo io. E questi sentimenti si traducono in idee, in azioni nella vita ed incontrano una corrente di simpatia ed una corrente di avversione, tra le quali si impegna la battaglia per l' esistenza dell' opera d' arte.

Se circostanze spirituali avevano determinato la composizione dell' « *Olandese* », altre circostanze materiali avevano costretto l' artista a rinunciare alla realizzazione del suo piano. Egli riprende ben presto il suo soggetto, credendo di potere dimenticare la grande opera nel senso di Meyerbeer e di non dovere che poco alla pubblicità artistica del presente. Intorno all' « *Olandese* » egli lavorò con tanta passione, tanto lieto fu di rinvenire se stesso poeta e musicista, come egli si sentiva, e di potere manifestarsi come egli era in realtà, che questo fatto artistico è, nel significato psicologico dello sviluppo di Wagner, la splendida

aurora di una grande giornata. Coll' « *Olandese* » egli presentavasi per la prima volta come poeta. Un vero testo poetico d'opera sostituiva la usuale produzione del libretto. Dal punto di vista musicale tuttavia non isfugge a nessuno che l'artista non è ancora libero. La disposizione generale musicale che lo circonda lo tiene avvinto a sè. La grande opera di Meyerbeer, di Spontini, di Weber agisce su di lui con una influenza preponderante. Si sente ciò nella forma d'arte che su quei modelli sta ancora forte e sicura, negli espedienti convenzionali per trattare situazioni e caratteri, nella specie della invenzione melodica, nella maniera della armonizzazione ed in quella di trattare l'orchestra. Una manifestazione personale non traspare ancora.

Nel secondo periodo dello sviluppo artistico di Wagner noi teniamo alle qualità musicali e poetiche dei suoi lavori, solo in quanto esse mostrano l'opera d'arte nella via di liberarsi da influenze di altre correnti artistiche, siano pure delle più rispettabili. Non neghiamo l'originalità della invenzione musicale in momenti parziali del dramma, in tali tratti caratteristici che dipingono le situazioni drammatiche con efficacia nuova sì nel disegno come nel colore, ma non troviamo l'idea ardita nella sua totalità e nelle sue parti, che ha dato sostanza, stile, vita a sè al nuovo dramma musicale. Ciò avviene per la prima volta nel « *Tristano* ». Per tale fine il processo artistico di Wagner era originale e suo proprio, non dettato da un desiderio arbitrario di novità, non da illusione della fantasia o da una impressione momentanea, ma formulato per una necessità intima di manifestazione artistica sì fatta da essere universalmente umana e intelligibile, necessità non tanto conscia della ragione pratica e dell'obbiettivo materiale, quanto della ragione estetica, la

quale doveva essere altrimenti diretta ed, in verità, col fine dell'intelligenza completa del dramma.

Vi ha un libro popolare tedesco « *Tannhäuser* » dal quale Tieck prese il soggetto di un suo racconto fantastico-mistico. La tendenza cattolica (come in generale nei romantici) ha, nel racconto di Tieck, una tale preponderanza, che ne determina l'interesse; ma con questa Wagner non simpatizza molto. Soltanto, come spesso accade, il poema popolare, nella sua veste primitiva, spontanea e fresca, conobbe un artista dopo l'adattamento che del soggetto medesimo aveva fatto un altro. Nella poesia popolare della canzone di Tannhäuser Wagner osservò tratti originali e schietti, non spostati, dice egli, ma rapidamente intelligibili. La gara dei cantori al Varteburgo nella poesia popolare era posta in relazione intima con Tannhäuser, un momento felice questo pel dramma musicale. Wagner riviveva, completamente afferrato da queste impressioni nel suo essere d'uomo e d'artista; esse lo trovarono in un momento della disposizione migliore per essere accolte e fertilizzate.

Egli ha in prospettiva la rappresentazione del « *Rienzi* » a Dresda ed a Berlino. Non più umiliazioni, non lavoro pel commercio musicale; egli ha guadagnato l'orgoglio suo e non lo tocca più l'amarezza, il vuoto di prima. Lieto della gioia del lavoro, s'interessa per i preparativi del « *Rienzi* » a Dresda, tutto lo mette di buon umore. Berlino intanto prepara la rappresentazione dell'« *Olandese* »; l'arte, il suo mondo degli ideali e della pratica lo ha tutto per sè, egli non vive per altro; una felicità gaia, spontanea, carezzevole spira da tutto quell'essere rianimato dopo un lungo cammino a traverso il male. In questa disposizione egli scrive il « *Tannhäuser* ».

Il conflitto fra il carattere storico ed il leggendario, nell' opera, si fece sentire sino da principio nella direzione che Wagner diede alla sua concezione poetica e musicale. Questo conflitto non cessa neppure dopo il « *Tannhäuser* ». Noi non giudichiamo nè delle qualità, nè dei difetti dell' uno e dell' altro carattere, e neppure delle proprietà loro favorevoli per il dramma musicale, considerato come genere d' arte. Riteniamo semplice pedanteria l'ammettere il dominio esclusivo piuttosto dell' uno che dell' altro. Ciò che l' arte può dare sta sempre più in alto, ed è tanto arbitrario per la sua filosofia il discutere qui su di una precedenza, in quanto che essa non può occuparsi mai di predilezioni fra le correnti delle scuole. [1]

Per una diecina d' anni di attività artistica, una grande indecisione si nota in Wagner sulla direzione caratteristica da dare all' opera sua, così che, pure ultimato l' « *Olandese* », concepito il dramma « *Tannhäuser* », la preoccupazione generata dal conflitto cui si accennò, lo rimette nella direzione dell' opera storica, ed egli sviluppa un poema per musica, « *Manfredo* ». Non è questa la battaglia che, nel periodo nuovo di coltura storica, gli spiriti combattono indecisi fra il romanticismo cadente e la nuova direzione artistica che lo sostituisce? Non è egli ciò che pone l' artista nel dubbio della scelta fra caratteri egualmente idealizzabili nell' opera d'arte, anzi ciò che viene neutralizzando la sua energia, l' arditezza e la forza

[1] E se è pure vero che ogni opera d'arte grande e legittima è una sorgente inesauribile di suggestioni, così che l' elemento personale, per natura, rimane ad essa attaccato, non è niente affatto ufficio o fine della filosofia dell' arte di riconoscere queste suggestioni, le quali, per il valore dell' opera d' arte, non dicono nulla; tanto meno poi è suo compito di alimentarle e di crearne di nuove.

con cui egli si mette all' opera in tutto ciò che egli crea e lavora? È questo il risultato della coincidenza, in riguardo storico, di due correnti opposte dell' arte.

Una importanza politica, che da qualche tempo gli artisti desideravano per la patria germanica, non era estranea alle simpatie nutrite da Wagner per il « *Manfredo* ». Dopo i fatti del 1806 e del 1813, suonata l' ora del risveglio nazionale, l' arte, ed in ispecie la letteratura e la filosofia avevano, in Germania, cessato di esimersi dal contatto colla società e colla politica. L'ammirazione per il carattere specifico germanico, manifestatasi allora in ogni prodotto dell' ingegno contemporaneamente all' odio per quanto sapeva di latino e specialmente di francese, era passata, è vero, ad uno stato più pratico; ma la letteratura ed ogni studio prendeva dalla storia antica dei Tedeschi nutrimento e motivo dell' orgoglio nazionale. I poeti ebbero per tema obligato la eccellenza dei tempi passati. Si inneggiava alla libertà; ma Fichte aveva detto che solo un popolo primordiale che conosca la sua importanza storica e comprenda la profondità del proprio spirito, cioè la propria lingua, può essere libero e liberatore del mondo. Questo popolo era il tedesco. Su tali corde i canti di Schiller e di Körner scuotevano tutti i cuori. I poeti di poi varcarono anche questi limiti, e non in nome della Germania parlavano essi, ma in nome della umanità. Wagner fu con essi e tutto per il loro ideale. Come essi si erano raccolti nell' esaltazione dell' antica mitologia nordica e della cristianità speciale germanica nel dramma mistico, così Wagner li seguì passo per passo; come alla loro opera di esaltazione del Germanismo essi avevano congiunto l' attacco e la demolizione del carattere latino (nel francese), così Wagner marcò questa tendenza in ogni suo prodotto; come Arndt aveva attac-

cato la lingua e la moda dei Francesi, così trovò il momento di fare altrettanto Wagner in ispecie nel suo studio su « *Beethoven* », imaginando di opporre alla francese una moda tedesca che avrebbe dovuto uscire da una specie di rinascimento dell' arte.

L' amore della patria era diventato un' ebbrezza, una nervosità, una pazzia [1]. Nessun grande drammaturgo era stato così ardito da rappresentare colla propria arte questa speciale direzione dello spirito. Fouquè l' aveva accentuata ne' suoi romanzi cavallereschi e nella trilogia di « *Sigurd* »; Kleist, coll' eccezione della « *Battaglia di Arminio* », era più geniale nel dramma mistico; Wagner fu che, primo, si prese il còmpito di ritornare col dramma sulla direzione del Germanismo eroico e cavalleresco, e di rappresentarne i caratteri in tutta la sua estensione storica sì medioevale come antica. Così egli risente le sue influenze nelle concezioni di « *Manfredo* » e di « *Federico Barbarossa* » ed allarga l' idea della libertà nel senso universalmente umano, al quale Fichte alludeva, col « *Gesù di Nazareth* ». Ma a questo punto la rappresentazione artistica non è chiara, non corrisponde al suo ideale. Per ciò egli dà di piglio alla leggenda dei *Nibelungi* ed a quella di *Tristano*, dove egli trova la incarnazione completa e più alta del suo principio.

Manfredo cogli arabi valorosi di Luceria conquista il regno delle Puglie e di Sicilia. Una donna che lo ama lo guida al trono. Manfredo l' ama potentemente; morendo, essa gli si confessa sua sorella —

[1] Alla leggerezza francese si oppone la specifica moralità tedesca. Si formano società di studenti per il fine di rilevare il Germanismo puro sì nella coltura scientifica come nella vita. Si parla di forza nello stile come di forza materiale. L' una è la stessa ruvidità teutonica, l' altra si acquista nelle società ginnastiche che s' instituiscono.

Manfredo e la saracena figlia di Federico II, nella quale s'incorpora lo spirito del grande imperatore, sono figure energiche, decise, chiare; sono caratteri plastici, definiti. L'ingegno di Wagner non poteva avere per essi simpatie profonde e durevoli. Queste erano, in fatti, per tutt'altra specie di caratteri. Un momento psicologico dell'uomo, del patriotta, momento determinato da circostanze storiche speciali, poteva suggerirgli la ricerca di un soggetto storico pel suo dramma dell'arte; ma per ciò era d'uopo astrarre dall'essere suo psicologico generale, come noi l'abbiamo visto fissarsi e svilupparsi. L'imagine del « *Manfredo* » era piena di calore e di splendore tragico e passionato, era semplice e forte, senza entusiasmi sentimentali, senza folli esaltazioni erotiche; in quel soggetto non vi aveva nulla della meraviglia, dell'aspirazioue infinita, del cupo mistero dell'« *Olandese* », nulla di quelle disposizioni d'animo così contrastanti, quali sensuali e mistiche, nulla che accennasse alla struttura di caratteri in cui la disposizione musicale è più efficace come in Tannhäuser e Venere, Elisabetta e Volframo. E « *Manfredo* » scomparve quando il poeta nel suo intimo vide nuovamente « *Tannhäuser* ». Non era un carattere, una figura che egli rappresentavasi; dava come prima la caccia all'ideale della umanità pura. Si legga ciò che egli stesso ne dice: « Quella imagine (Manfredo) mi era esteriormente passata dinanzi come un incanto; questa figura (Tannhäuser) proveniva dal mio intimo. Nei suoi tratti infinitamente semplici, essa era per me più ampia e ad un tempo più determinata, più chiara del tessuto storico-poetico risplendente e pompeggiante, il quale, come un abito sfarzosamente increspato, nascondeva la figura sciolta ed umana con la cui vista aveva a fare la mia brama intima e che

ad essa si offriva appunto nel *Tannhäuser* improvvisamente trovato. Qui era appunto la poesia popolare, che comprende sempre l'anima di ciò che appare e la rappresenta nuovamente in tratti semplici e plastici, mentre là, nella storia — cioè non come essa era in sè, ma come sta conoscibile innanzi a noi, — questa visione si manifesta in una dispersione esteriore infinitamente mischiata, e non diventa quella figura plastica, finchè l'occhio del popolo non la osserva secondo la sua natura e la foggia come mito artistico » [1].

Wagner s'illude. Questa figura infinita rimane, in verità, sempre così falsa o così vera come quella di Manfredo o quella di Federico II. Ma non alla determinatezza ed alla plasticità della figura tiene il Wagner, sibbene alla sua struttura sentimentale ed alla sua poca solidità di conformazione sì fatta da disperdere facilmente il suo carattere determinato in una disposizione o forma generale del sentimento umano. Egli seguita: « Questo Tannhäuser era infinitamente più che Manfredo; giacchè egli era lo spirito della intera stirpe Ghibellina per tutti i tempi, in una figura unica, determinata, infinitamente interessante e commovente, ma in questa figura, uomo sino a quest'oggi, fino nel cuore di un artista desideroso di vita » [2]. Si vede qui, ma ben più si nota nel dramma « *Tannhäuser* » come questa figura sia resa elastica ed a poco a poco estesa e dispersa fino a riescire una disposizione generale del sentimento, nella quale riesce difficile di afferrare il carattere di prima, unico e determinato. E si rileva quindi la contraddizione. Il sentimento della umanità pura sembrerebbe quello verso il quale è rivolto ogni

[1] Mitth: an m. Fr. G. S. IV. pag. 334.
[2] Mitth: an m. Fr. G. S. IV. pag. 335.

desiderio del poeta; e tuttavia non è l'uomo che in Tannhäuser egli perviene a descrivere. Piuttosto ci presenta da prima un tipo che deve valere come uomo; poi, per raccogliere in sè caratteri puramente umani intelligibili a tutti, egli smarrisce una per una tutte le proprietà che lo determinavano come un proprio e solido carattere.

Certamente la predilezione sentita intimamente da Wagner pel « *Tannhäuser* », costituiva già per se stessa una qualita influente e feconda per il lavoro della sua idealizzazione artistica. Nella scelta del « *Manfredo* » avevano agito preoccupazioni fuori dell'arte; qui invece la sola figura di Tannhäuser bastava per infondere nell'artista l'entusiasmo per il suo lavoro. Il conflitto che nell'artista si crea fra il desiderio di rappresentare nel « *Tannhäuser* » il carattere umano puro, e la tendenza verso l'importanza politica, che doveva rivelarsi nel « *Manfredo* », ci dà un'idea del rivolgimento tumultuoso che domina nel suo spirito, ci manifesta la tensione e l'ampiezza della mente che desidera di conciliare ciò che la fantasia ed il cuore coltivano o meglio dimostra la mediatività che nell'artista la fantasia sostiene fra il sentimento e la intelligenza.

La lotta fra l'elemento storico ed il leggendario cessò in Wagner rinunziando egli al « *Manfredo* ». Il misticismo fantastico aveva novellamente trionfato.

Il « *Rienzi* » ebbe un grande successo a Dresda. Il suo autore abbandonato, senza patria, senza amici si vide improvvisamente ammirato, amato, nominato direttore dell'orchestra del teatro reale di Dresda. Ma l'« *Olandese* » passò indifferente a Berlino e a Dresda cadde. La indecisione di Wagner aumentò. Egli guardava « *Tannhäuser* » con trepidazione. Si difese

contro gli attacchi della critica e degli amici che non si aspettavano un ritorno all' opera romantica, ad un soggetto nella direzione opposta a quella del « *Rienzi* ». Ma più della polemica fattasi più che mai vivace, valse a salvare il suo lavoro la rappresentazione geniale che la Schröder-Devrient diede al carattere di Senta. Tuttavia il nuovo esito, favorevole questa volta, dell' « *Olandese* » non cancellò del tutto il primo negativo. Wagner diffidava del « *Tannhäuser* »; fu sul punto di scrivere il « *Manfredo* » per la Devrient, quando questa stessa artista lo incoraggiò a proseguire nella via in cui si era messo. Essa, come donna e come artista, nauseata dal vuoto nel complesso delle moderne condizioni del teatro, era rimasta fredda ed egoistica di fronte all' arte. Ma questa nuova direzione la impressionò. Dotata del più serio ingegno drammatico, essa aspirava ad agire sulla scena commovendo e fondendo il *tutto* della rappresentazione: ora, se per il pensatore Wagner questa sua idea del *tutto* poteva valere come simbolo della fusione della vita sociale colla vita teatrale, a noi ciò solo importa sapere, che quella vera artista entrò meravigliosamente nello spirito dell' arte di Wagner, e tale momento della sua riproduzione salvò non un lavoro soltanto, ma tutta un' arte nuova.

La guerra che gli mossero gli spiritosissimi critici sostenitori dell' opera storica, lo colmò di amarezza e per la nessuna comprensione, anche la più superficiale, della natura propria dell' artista e dello spirito dell' opera d' arte, e per la posizione falsa in cui si voleva mantenere il pubblico di fronte all' opera d' arte come alla più comune dilettanza [1]. L' artista avrebbe

[1] Colla più sottile ironia Wagner si difese, quando dal romanzo di Koenig, « *Die hohe Braut* » trasse un libretto d' opera per Reissiger, suo

dovuto continuare a sfruttare le condizioni pubbliche già miserabili dell'arte moderna, seguire la sua direzione, darsi alle sue debolezze, a quelle della speculazione e della moda. Povero, vive ancora le penose impressioni del passato, egli aveva cercato di sollevarsi, voleva vivere anch'egli; aveva dovuto per ciò seguire una direzione artistica che lo aveva nauseato. Migliorata la sua posizione esteriore, sperando per essa ancora di più, aveva ad un tempo ritrovato se stesso e si era sviluppata in lui, fiera sino all'indipendenza, quella forza che avversava la modernità artistica del presente. Godere la vita era per lui soddisfare il suo potente desiderio di manifestazione per mezzo dell'arte. Come poteva la sua sensibilità commuoversi, se tale godimento gli era offerto soltanto seguendo una direzione artistica che egli abborriva? Qui stava l'anima della lotta e della contraddizione in cui egli si trovò fra il mondo dell'arte vera, sentita, erompente dall'intimo e quello dell'arte della moda e della speculazione. Ma queste impressioni non poterono a meno di non lasciare in lui quella traccia di indecisione che è propria di tutto il nostro artistico sviluppo moderno. Egli la sentiva in sè, lo diceva francamente; questa coscienza e la sua forza d'avversione gli bastavano. Respinto dalla modernità, col più grande malcontento, egli dovette cercare in se stesso, nella sua propria e libera natura d'artista, nella propria creazione ideale quel godimento sensibile, pel cui desiderio il mondo non aveva più soddisfazione alcuna. Egli dovette abbandonarlo, in traccia di un elemento di piacere più nobile e più alto [1]. « *Tannhäuser* » lo confortò in

collega nella direzione dell'orchestra al teatro reale di Dresda, il quale libretto fu poi musicato da Kittl e l'opera rappresentata a Praga col titolo « *I Francesi davanti a Nizza* ».

[1] La idealizzazione nuova delle cose per opera dell'arte, esiste presentita

questa disposizione d'animo. Il poema del baldo cantore era il suo stesso poema.

XIII.

Il « *Tannhäuser* » è scritto in una eccitazione rigogliosissima ed ardita. Qui sta la sua forza. Il Wagner mai rassegnato, energico, ribelle, dà battaglia sempre più disprezzando le armi degli altri. Ma il publico (e non solo quello d'allora in Germania) è avvezzo a tutt'altra specie di entusiasmi. Egli guarda l'efficacia di un'opera d'arte musicale-drammatica secondo una disposizione infantile e barocca. L'audacia di un artista che voglia abbatterla è pazza e crudele. L'ideale della manifestazione artistica di Wagner è troppo alto e puro per l'epoca in cui domina la corrente di un gusto artistico negato ad ogni nobiltà e purezza.

Per rimediare a' malintesi e rendere intelligibile l'opera sua, egli ricorse alla difesa letteraria. Essa era diretta in ispecie contro le assurde e maligne interpretazioni dei musicisti e dei critici. Ciò che Schumann,

come un bisogno nelle aspirazioni del popolo; l'artista, che è parte di esso ed ha fra la comunità la percezione più viva e pronta delle cose, la previene, la comprende e la traduce in fatto. Egli mette in piena luce tutto quell'insieme di sensibilità nuova che ha in sè una bellezza nascosta, misteriosa. L'artista la manifesta con quei mezzi proprii che la sua organizzazione speciale gli consente, in modo che la percezione delle cose tacitamente costituitasi in corrente simpatica fra il sentimento del publico e quello dell'artista, riceve da questo il quadro completo della situazione creatasi in tutto il suo sfarzo. Questa ha afferrato tutto il suo essere come una meravigliosa rivelazione subito compresa. Il giorno viene così, in cui l'arte è accolta in corrispondenza colla vita, col nuovo stato delle menti che l'hanno inconsciamente indicata e provocata. L'arte agisce allora con necessità, perchè risponde ad un bisogno comune. Il lavoro degli avvenimenti sugli uomini, delle culture storiche sull'arte modificata colla trasformazione delle idee, dei sentimenti e dei costumi umani, ha preparato il nuovo artista. Quando egli appare, il mondo gli riconosce il genio.

il quale sentiva gelosia di Wagner, capì del « *Tannhäuser* », lo mostrò nella sua « *Genoveva* ». La tendenza cristiana-cattolica la più raffinata e sentimentale vi si rivelò in tutta la sua impotenza sì drammatica che musicale. Reissiger, sempre ed esclusivamente adorando il Bellini, corredava delle melodie rubategli le proprie opere « *Romilda* » e « *Adele di Foix* », stupito che non vi ottenessero effetto alcuno. Hiller, il purista, sparlava di Wagner, istigato alla macchia da Mendelssohn che, ne' crocchi degli artisti, affettava poi in riguardo del giovane poeta-compositore la indifferenza solenne, olimpica di un musicista finamente sensibile, elegante, classico, di gusto aristocratico. Unico, il vecchio Spohr, pensava e sentiva seriamente dell' arte di Wagner e con tutte le forze curava l' esecuzione de' suoi lavori. La città di Cassel, per opera sua, rallegravasi della migliore rappresentazione dell' « *Olandese* » [1].

Ciò che nel « *Tannhäuser* » è scritto nella direzione del dramma musicale, non è che, in parte, la scena fra Venere e Tannhäuser nel primo atto e il racconto di Tannhäuser nel terzo e, nel « *Lohengrin* », la scena fra Federico e Ortruda, quella fra Ortruda ed Elsa nel secondo atto, la scena fra Lohengrin ed Elsa, il racconto di Lohengrin nel terzo atto. Il resto in ambedue le opere, concettualmente e stilisticamente, così per la poesia come per la musica, è manteunto nelle vecchie forme. Si osservino le arie, i duetti, i finali. Persino nel famoso duetto del terzo atto del « *Lohengrin* », molta parte degli effetti musicali sono ottenuti sulla falsariga di Weber [2], di Marschner e di

[1] Wagner restò sempre riconoscente a Spohr di tanta sollecitudine. Il vecchio maestro era entusiasta de' trionfi del giovane artista. Wagner lasciò di lui un ricordo che si trova nel Vol. V dei suoi scritti riuniti.

[2] In ispecie nell' « *Euryanthe* ».

Meyerbeer. Il pezzo concertato nel primo atto, la scena dell' accusa di Elsa, la scena fra Elsa e Ortruda e la quarta scena del secondo atto sono un ricordo così bello del fare di Spontini, che questi, anche nella sublimità olimpica di padre eterno della musica, a cui volentieri si atteggiava, vi avrebbe potuto mettere la firma. Wagner conosce il suo publico e sa di non potergli somministrare che a piccole dosi e con qualche intervallo gl' ingredienti e la nuova forma musicale che egli intende pel dramma. Si osservi il primo atto del « *Tannhäuser* », la scena fra Tannhäuser e Venere ; a lato di brani di potente efficacia drammatica sta la lirica di Tannhäuser mediocre, sbiadita e tutt' altro che piena della sensualità inebbriante che in essa attendiamo, perchè sappiamo essere questa l' essenzialità del carattere e della situazione. Così nel « *Lohengrin* », alla scena dell' accusa di Elsa, piena del maggior calore musicale e drammatico, il poeta-musicista fa seguire forme tipiche dell' opera dominante, italiana e francese. Si direbbe che egli le impiega per equilibrare l' impressione totale. Ciò è anche più evidente per chi studi con qualche cura l' opera dal lato del processo della composizione musicale. La gara dei bardi fu aggiunta alla leggenda di « *Tannhäuser* » per motivare la marcia e la lirica della sfida, caratteristica questa per gli altri bardi, perchè insignificante, ma deficiente e priva di slancio per Tannhäuser. Così il canto di Volframo, la scena fra Elisabetta e Tannhäuser, la motivazione dei finali sono brani scritti in virtù della consuetudine ed in omaggio alla vecchia forma d' arte. La condotta di tutti questi pezzi — si nota nella ricerca dei momenti della loro efficacia — qui, come nel « *Lohengrin* », non va considerata che quale una preparazione positiva di una forma affatto nuova, di cui,

per lo stile declamatorio drammatico, la scena fra Ortruda e Federico, nel secondo atto del « *Lohengrin* », è l'esempio, il tentativo migliore ed il primo annunzio.

Dopo l'accoglienza freddissima che ebbe il « *Tannhäuser* » alla sua prima rappresentazione a Dresda, Wagner perdette sempre più di vista il publico. Si ritirò in una solitudine triste, pensando che nella direzione in cui egli poneva l'opera, poteva contare su ben poche simpatie.

A Berlino egli aveva notato che, come l'impressione fatta dall'« *Olandese* » sulla massa del pubblico era mediocre, così forte, invece, era quella ricevuta da singoli individui. Anche un tipo d'arte poetica passata, ma non dimenticata, aveva questo marcatissimo carattere spirituale. Era la poesia romantica. Ma essa era per Wagner la sola provvista d'attrattiva e d'efficacia per il dramma musicale. Wagner tenne l'esperienza fatta a Berlino come un invito per proseguire in quella direzione. Così voleva lo spirito e la tendenza dell'opera d'arte romantica. L'interesse per il singolo individuo non doveva poi, in teoria, prendere il posto dell'interesse della moltitudine, ma in realtà, nel lavoro d'arte specifico lo prese. Questa massa non era ancora sì fatta da potere comprendere le intenzioni dell'artista; essa doveva rimanergli straniera finchè egli non le poneva innanzi, chiara e personale in ogni sua parte, l'opera d'arte completa. Ma essa non segnava, per ora, che il momento critico fra l'opera e il dramma musicale. L'« *Olandese* » ed il « *Tannhäuser* » non sono che il ponte di passaggio fra l'una e l'altro. Il « *Lohengrin* » ha confuse in sè le due correnti, con prevalenza della nuova; in confronto delle altre due opere, questa manifesta una concezione più seria e una chiarezza più ardita e, se pare un tentativo di conciliazione fra le due

correnti artistiche anzidette e, in verità, più nell'elemento musicale che nel drammatico, essa fa tanto gravitare su questo ultimo momento la sua importanza come lavoro d'arte, da lasciar vedere in se stessa la prova di una capacità di formazione più chiara e sicura del dramma musicale e l'opera della sua preparazione positiva.

La indecisione di Wagner nella scelta della nuova forma d'arte rivelata nel « *Tannhäuser* », determinò ancora la composizione del « *Lohengrin* ». L'artista sa dove vuole arrivare, ma non osa tutto e di un tratto. Prima di concepire il « *Lohengrin* », lavora già intorno al piano drammatico dei « *Maestri cantori di Norimberga* ». Così egli ha già fra mano una nuova forma drammatica per l'opera, in cui anche l'impiego della musica deve avvenire tutt'altrimenti che nel « *Lohengrin* ». Egli s'accorge però che, per toccare questo fine nello spirito e nel gusto artistico del popolo, bisogna ritornare indietro talora e molto e spesso concedere.

I « *Maestri cantori* » delineavano la posizione in cui Wagner coll'arte sua si trovava rimpetto alla publicità moderna ed ai suoi giudici. Come opera comica, essa era la satira stessa dei bardi del Varteburgo; l'artista dipingeva sè e la sua situazione come nel « *Tannhäuser* ». Si sente infatti l'artista dai personaggi che mette in iscena, come più tardi nel « *Siegfried* » e nel « *Parzival* ». Ciò che altrimenti si disse soggettivismo nell'arte fu come un sigillo che lasciò da ora avanti la impronta in ogni suo lavoro. Nei « *Maestri* », la pedanteria e la goffaggine del censore Beckmesser rappresentava l'arte bassa, impotente, la critica delle regole e degli errori. Wagner era allora in Boemia in un luogo di bagni; una gaia disposizione d'animo

salutava il compimento del « *Tannhäuser* »; egli si riaveva delle fatiche che vi aveva speso intorno e leggeva nel « *Libro degli eroi* » di Walther della Vogelweide. E ciò che egli sentì nelle poesie di Hans Sachs, l'antica vita di Norimberga, le storie de' suoi poeti, e le gioconde cronache dei buoni borghesi, tutto questo diventò rapidamente in lui un'opera d'arte, un romanzo caldo di vita e di passione. Questi « *Maestri cantori* » tuttavia non ritrassero tanto la natura dell'artista, la quale, specialmente in questo periodo di avvilimento, poco si accordava col loro carattere, quanto la ironia che tratteggia sottilmente il lato formale artistico della sua nuova direzione. Io insisto su questo momento della sua vita, in cui si formò una parte del suo carattere. La ironia, conseguenza nel « *Tannhäuser* » come ne' « *Maestri* », delle vicine impressioni del mondo, fu da ora innanzi caratteristica sì nell'artista come nell'uomo. Se egli volle essere gaio, leggero, la facezia non gli riuscì mai semplice e mite, affabile e schietta, ma sempre la attraversò la punta sarcastica di un sentimento di contrarietà che vi stava intimamente nascosto.

La disposizione passionata del « *Lohengrin* » vinse e sostituì subito questa forma, per ora artificiale, di gaiezza che, piena di animosità, voleva schernire ed abbattere. D'altra parte, nei « *Maestri cantori* » la trivialità fuggita col « *Tannhäuser* » si ripiegava sull'artista, in modo che essa, come elemento acconciato con intenzione nell' opera d'arte, gli era pure un mezzo della propria difesa; ma più l'opera ingigantiva, più la difesa geniale sarebbe stata opportuna; la sua stessa efficacia sarebbe aumentata, quando la trasformazione dell'opera fosse stata completa.

In questa via Wagner proseguì scoprendo nuove

attrattive nel poema del « *Lohengrin* », che egli aveva conosciuto in connessione colla canzone di « *Tannhäuser* ». Ciò portava un entusiasmo sconosciuto ancora nella sua natura poetica, ne dominava potentemente il lato più sensibile e geniale, rappresentandone le tendenze mistiche e la sorprendente loro mescolanza colla sensualità pagana. Con un simile fare imaginoso egli sentiva dell' arte naturalmente ed in maniera tutta personale, e la fonte per idealizzare in altrettanti drammi i suoi soggetti egli la trovò in quelle leggende originate dalla Brettagna, nelle quali appunto al sentimento entusiastico cristiano si mischia il senso del piacere pagano [1]. E nel « *Tannhäuser* » infatti concorrono, quale esso si trova nella canzone popolare, elementi mescolati tolti dalla leggenda di Merlino e da quella del San Gral, come avviene per il « *Lohengrin* », uno dei miti appartenenti, in origine, alla speculazione antica, i quali, passati al cristianesimo, furono foggiati secondo le proprietà dello spirito nuovo. I caratteri dell' una e dell'altra età, mescolatisi necessariamente, mantennero nel poema l' interesse pagano-cristiano in cui Wagner riconobbe la poesia puramente umana, eterna. Questo egli scrive del Lohengrin [2]: « Come il tratto fondamentale del mito dell' « *Olandese volante* » ci mostra una figura chiara e ancora primitiva nell' Ulisse ellenico; come il medesimo Ulisse, strappandosi dalle braccia di

[1] Sono leggende scritte parte in inglese, parte in francese fra il 900 e il 1210 da Alberico di Besanzone, da Benoist (*Leggenda di Artus*), da Chrétien de Troyes (*Leggenda di Merlino*, *Leggenda del San Gral*), da Godefroi de Ligny (*Lancelot du lac*), da Thomas de Bretagne (*Leggenda di Tristano*), da Mannessier, da Gauthier de Denet (*Leggenda di Perceval*). I più noti traduttori tedeschi di queste leggende furono Volframo di Eschembach e Goffredo di Strasburgo. Torneremo su ciò più tardi.

[2] Mitth: an m. Fr. G. S. Vol. IV. Pag. 355.

Calipso, nel fuggire gli allettamenti di Circe e nel desiderio della donna fidata del suo paese, esprime i tratti fondamentali di un' aspirazione che lo spirito ellenico riconosce e che noi troviamo infinitamente accresciuti nel « *Tannhäuser* » e, secondo la sua contenenza, arricchiti; così noi troviamo nel mito greco il tratto fondamentale del mito di Lohengrin. E non è là certamente la sua forma più antica. Chi non conosce « *Giove e Semele* »? Il dio ama una donna terrena, e, in virtù di questo amore, le si avvicina in forma umana; ma colei che lo ama apprende che essa non conosce l' amante nella sua realtà, e spinta ora dal vero stimolo dell' amore, esige che lo sposo si manifesti ad essa nella piena apparizione sensibile della sua natura. Giove sa che egli deve scomparire da lei, che il suo vero aspetto la annienterà; egli stesso soffre nella coscienza di ciò, nella costrizione di dovere acconsentire al desiderio di colei che ama per perderla: egli eseguisce la sua propria sentenza di morte, allora che lo splendore fatale della sua apparizione uccide l' amata ».

Dalle fonti del mito popolare Wagner trasse tutta la forza della poesia che il suo genio gli permise di vivificare con una potente forma drammatica. Così preoccupato del dramma, egli doveva porre l' artista attore davanti al cantante. Ma egli trova questi che primeggia nell' opera e il publico attende quasi esclusivamente da lui quell' eccitazione sensuale deplorabilmente isolata, in cui ripone ogni suo piacere. Egli è quindi impossibile, rimanendo a questo punto di vista, di ricevere intelligibilmente l' impressione dell' oggetto comunicato dall' arte.

Se ciò fu per Wagner di una penosa evidenza alla rappresentazione del « *Tannhäuser* », maggiormente do-

veva scoraggiarlo durante la concezione e la composizione del « *Lohengrin* ». Come avviene sempre al genio innovatore, egli apparve pazzo al suo publico, ma tale però cui bisognava lentamente avvicinarsi, concedendogli ogni interesse. Quest'arte così libera ed altera, la quale non seconda il gusto generale che trova al suo apparire, ma apertamente lo sfida, rimaneva incomprensibile per taluni, strana per altri. Un ascendente misterioso era tuttavia in essa. Rappresentava aspirazioni nuove, sentimenti reconditi. L'artista aveva potuto guardare in un quadro come in un sogno, in cui niuno poteva fissare gli occhi, senza che lo tenesse l'incanto. Vi hanno però ancora uomini che non potranno mai far ció.

La più grossolana ignoranza, l'invidia e il desiderio di umiliarlo si scatenarono su di lui, dal semplice uditore al musicista, dal critico all'Intendente del teatro di Berlino. Così avvilito e solo, con il bisogno e la volontà ferma di manifestare ciò che il suo genio suggerivagli, dimenticò il publico ed i suoi rozzi desiderii. Ed egli non vedeva, nella passione che lo faceva tutto assorto in sè e nella sua opera, che questo publico non poteva più staccarsi da lui. Il vero artista non ha forse la coscienza di questo stato, ma il presentimento di una concordanza indistruttibile fra sè ed il mondo circostante lo sprona ad avanzarsi libero, fiero, sicuro per la sua strada. In questa disposizione d'animo Wagner compose il « *Lohengrin* », mentre, il colmo per lui dell'ironia, Berlino gli rifiutava la rappresentazione del « *Tannhäuser* », preferendovi il « *Rienzi* ».

Se egli fosse stato l'uomo dell'intelletto, l'uomo cerebrale, come taluni vogliono in una confusione deplorabile di idee, se avesse sostituito la forza dominante del suo sentimento coll'attività della intelligenza, egli avrebbe dovuto negare sè e l'arte; non avrebbe

manifestato se stesso toccando un sentimento comune e generale che esisteva, profondo sì, ma conoscibile, tanto nel singolo individuo che nella massa del popolo, un sentimento in perfetta armonia e in corrente simpatica con quello proprio e personale dell'artista, dirigente ogni sua facoltà ed attività e veramente così profondo nella grotta intima, inaccessibile dell'animo umano, da essere solo scoperto e tanto più acutamente visto ed osservato dal sentimento uguale dell'artista medesimo, quando questo sentimento, trasfuso ed idealizzato nelle forme della più afferrante tra le arti, acquistava la più grande potenza di penetrare l'altro suo adeguato e di rivelarlo interamente in tutta la purezza e la forza del suo splendore.

Da una massa, dall'universalità di tutto un popolo era sentita la necessità di un'arte che parlasse al suo nuovo spirito, soddisfacesse alle sue nuove aspirazioni in un momento storico fervido e pieno di speranze, e che, spento ogni egoismo, da veri sensi di libertà prendesse ardita il suo nutrimento, la sua forza, il suo valore e fosse, in una parola, da essi determinata.

Come doveva essere grande l'eccitazione intima dell'artista e quale l'importanza da lui annessa all'opera d'arte, capisce chi la metta in relazione colla vita sociale, in cui essa va a prendere, come ogni altro fenomeno, il suo posto. L'avversione che egli sentiva per le condizioni presenti del teatro, lo determinò a rinunciare alla carica di direttore dell'orchestra che aveva coperto per sei anni al teatro reale di Dresda; e visse ritirato, solo, senza amici. E quando al teatro di nuovo si volse, lo fece nell'idea di trasformarlo dalle fondamenta. Giacchè per questo fine egli aveva compreso che i singoli tentativi di un uomo non approdavano a nulla, e che il teatro non è un ambiente

isolato o di diletto egoistico, ma nel suo prodotto e nel suo ufficio sta un interesse, una simpatia vincolante che esso trae da un complesso di fenomeni in connessione infinitamente estesa colla vita sociale. Alla ricognizione di questa idea Wagner dovette nuovi stimoli e nuovi dolori, giacchè, le condizioni sociali e politiche, in mezzo alle quali scoppiò la Rivoluzione del 1848 egli comprese come cause determinanti le cattive condizioni dell' arte. Così egli attaccò queste e per conseguenza quelle e diventò rivoluzionario politico. Se non precisamente come nel 1831, egli era però anche ora così idealmente disposto verso la Rivoluzione, da non potere essere preso sul serio. Una genialità ironica, romantica sopravviveva ancora negli spiriti e diventava tipica per essi, in quanto moveva la gran frase calda e la ribellione sfrenata; restava così una bellissima enfasi ed un grande entusiasmo. L' una e l' altro combinavano le possibili attrezzature di rivoluzione nell' arte con la rivoluzione nella politica, riforme qui, riforme là, e producevano uno stato di subbollimento negli spiriti e di confusione nel cervello che a molti non garbava e non persuadeva nessuno.

Wagner non si mostrò propugnatore di un' idea di riforma politica pratica, costruttiva; la sua agitazione in favore di chi soffre e dell' unità della patria poneva in lui la impronta di un carattere specificamente artistico al quale allora, nel momento delle fermentazioni rivoluzionarie, ben poca attenzione poteva essere concessa. Egli aveva riconosciuta la necessità della ririforma del teatro, che nelle condizioni d' allora, aveva chiamato un istituto publico inutile e persino dannoso. Gli avvenimenti politici incalzavano. Rivoluzione e reazione si posero di fronte apertamente, decise alla lotta. Egli si fece tribuno e smascherò publicamente la ipo-

crisia e la menzogna dei partiti, che della Rivoluzione comprendevano solo la parte formale e politica e non la sua anima puramente umana. E noi c'imaginiamo quest'uomo passionato, agitato, pieno di ardore, di fuoco giovanile, di fede in sè, ai primi sintomi della Rivoluzione dar mano ad un progetto di riforma del teatro e da Dresda, che rifiutava di ascoltarlo, passare a Vienna, e là dove tutto si scuote e si solleva e grida la trasformazione delle cose, fidare che in quel momento appunto la giovine Austria avrebbe voluta, fra le altre, la riforma del teatro; lo imaginiamo, l'artista più di qualunque altro liberale e generoso del suo ingegno, più forte nella operosità, l'artista al quale dalla scena ride l'amore di « *Tannhäuser* » e la fede inspirata di « *Senta* » e « *Lohengrin* » tutto lo anima e misticamente lo afferra e gli appassiona le notti stanche di lavoro, e la splendida figura gaia e forte di « *Siegfried* », il giovane eroe, già lo attrae e lo stimola al poema, noi imaginiamo quest'uomo che colla guida superba e sicura del suo genio, si getta ad un tempo fra le grida, il furore, l'odio della Rivoluzione, chè l'ideale dell'arte nuova, là in quel puro sentimento umano che si riconosce e si ribella, trova tutto il suo impulso e la sua forza e si manifesta agli uomini che lottano per migliorarsi.

In lui si agita un grande stimolo di lavoro e di azione. Egli tiene strettamente unite le idee combinate di arte e di Rivoluzione. Ingolfato ora più che mai nello studio, da lungo tempo seguito, dell'antichità germanica, ne sorge la brillante figura di Siegfried, non il medioevale, ma nella sua purissima forma umana, e si fissa nella sua fantasia come l'eroe di un dramma, al tempo stesso che il tratto d'unione dell'arte colla politica gli lascia intravedere plausibile un dramma « *Federico Barba-*

rossa ». Momento infelice, per cui l'artista dall' altezza del genio sarebbe disceso alla mediocrità dell' ingegno con un dramma recitato, giacchè questo, come soggetto d'opera, per lui sarebbe stato, come « *Rienzi* », una negazione. Con « *Siegfried* » nella mente, egli, tedesco, leggendariamente imaginoso, era riuscito a vedere in Federico I una rinascenza storica del Siegfried pagano. Federico, egli diceva, nei movimenti politici che agitavano la Germania desiderosa di unità politica, era più vicino e più compreso di Siegfried. Ma sull' uomo politico trionfò il poeta. Non quella era la figura su cui poteva spandersi il riflesso mitico che Siegfried tutto illuminava, bensì un' altra figura intrepida e fantasticamente esaltata, l' eroe Tristano, sul quale l' emulo delle sponde del Reno riverberò la sua luce e la sua vita.

Il piano di « *Federico Barbarossa* », un dramma in cinque atti, fu presto dimenticato. Wagner non si accordava col carattere ristretto della forma politica della Rivoluzione. Egli ritornò al « *Siegfried* » e più tardi soleva ridere assai, dimenandosi e facendo chiasso come un fanciullo, quando ricordava il famoso Barbarossa.

Ma intorno a quest' uomo tuttavia si era fatto un gran vuoto. Egli si trovava in conflitto col publico; la sua immaginazione irritata dal lavoro incessante, gli rappresentava il mondo e gli uomini anche piú ostili verso di lui di quello che erano in realtà. La malinconia dell' abbandono lo rodeva, la sua prostrazione morale era al massimo, voleva insorgere; ma con quali mezzi! Quest' uomo dalla irrequietezza e dall' aspirazione costante verso il nuovo, l' alto, l' ardito, e che anche nella solitudine, fuggendo la vita, è tormentato dal desiderio insaziabile dell' azione e della vita moderna in tutti i suoi rapporti e in tutte le sue forme e

rappresentazioni esteriori, quest'uomo non lascia un momento solo di tregua alla sua mente piena di idee come a lui non risparmia nessun dolore il suo cuore gonfio d'angoscia. Per soddisfare l'impulso continuo versi nuovi lavori, compone la « *Morte di Siegfried* ». Doveva ciò forse compensarlo contro la piega data alle faccende publiche? Anzi in lui tanto può il senso della personificazione dell'ideale, che accanto a Siegfried, il quale gli rappresenta la umanità pura, eterna, egli imagina il rapporto delle sue aspirazioni colla vita moderna fuggita, nella umanità di « *Gesù di Nazareth* ». Ciò non è così puerile come pare. L'animo suo ribellato trovò sfogo in una simile concezione di dramma e lo avrebbe compiuto, se non si fosse persuaso che la sua rappresentazione, per avere efficacia nella condizione moderna delle cose, avrebbe dovuto trovare nella Rivoluzione un carattere più radicale. E dal suo svolgersi non appariva che il contrario.

Nella coscienza più dolorosa della sua condizione, fermo l'animo ed il carattere, senza più nessuna speranza sui risultati, come egli li avrebbe voluti, della catastrofe imminente, lasciò ogni occupazione artistica, ridendo di tutte le illusioni. E, come se la natura non lo avesse provveduto a bastanza di quel misto di indocilità esteriormente allegra, e di sarcasmo, senza nessun tratto di bonarietà, nella condizione presente egli ne conobbe sempre meno il modo e i limiti e diventò più eccitabile, meno preoccupato e più violento. E disse a se stesso dello sfortunato, dell'uomo che ha la mano infelice. E poi che cosa era questo suo stato di fronte all'ambizione smisurata che lo teneva? Bastò forse mai la parte che rappresentò alla sua vanità immensa? Venne la Rivoluzione di Dresda nel 1848. Wagner si mantenne ciò che era stato ed aveva pro-

messo di essere e l'agitatore politico dovette, fuggendo, abbandonare il suolo tedesco.

Egli aveva simultaneamente poste in atto le idee associate di rivoluzione nell'arte e di rivoluzione nella politica. L'uomo che promoveva le sommosse di Dresda e di cui il conte di Beust, ministro di Stato di Sassonia, temeva la popolarità, era ad un tempo occupato nella composizione del « *Lohengrin* » e del « *Siegfried* » e leggeva a Vienna, nei giorni più critici della Rivoluzione, il disegno di riforma del teatro da lui proposto. Perchè in lui coll'ambizione sfrenata coincideva uno spirito meraviglioso d'iniziativa, spirito inventivo, fertile, pronto all'azione. Tra i fumi dell'imaginazione che lo costringevano al poema e al dramma, lo tormentava la vanità di comparire fra i primi, qualche cosa di eccezionale in mezzo al momento politico. E siccome questo avvenire politico non gli inspirava nessuna fiducia, egli si dibatteva nella sua malinconia, voleva agire in fretta, senza tregua, senza indugio, senza circospezione. Egli non era uomo pratico per ciò; nulla conosceva delle macchinazioni ingegnose, voleva lo slancio dell'azione, felice in mezzo alla lotta accanita dei partiti, in cui rivelavasi tutta la generosità del suo carattere e la leggerezza del suo spirito [1].

[1] Se dalle impressioni della vita si può concludere sulle attività caratteristiche dell'artista, tanto più ciò è vero per Wagner. Esse agirono parte direttamente e parte indirettamente, ma ammettono pure la prova della loro influenza sul soggetto e sulla forma dell'arte. Nè anche se si trattasse del musicista assoluto é impossibile di porre in relazione ciò che si passa nella vita e nell'uomo col risultato dell'opera d'arte. Seriamente considerato, nè anche il musicista può mai essere un completo mistero. Chi studia l'opera d'arte in rapporto colla formazione dell'artista, ha basi positive per provare questo rapporto. Ed esso, per buona fortuna, non si smentisce mai nella storia. La dilettanza estetica, invece, ha posto e pone il critico ad un punto di vista arbitrario e personale di fronte all'opera d'arte. E sia. Però ci si conceda che qui tutto è suggestione, allucinazione, e non può essere preso sul serio. La filosofia dell'arte esige una spiegazione documentata del prodotto e, se essa ha che fare colla specie del prodotto

Composto il « *Tannhäuser* », Wagner era giunto ad avere su la poesia e la musica, già indissolubili per lui, delle idee così personali, che in quest' ultima egli ormai non vedeva più che una forza concorrente alla realizzazione del dramma. Con questa lingua egli poteva parlare come voleva. Egli era arbitro dunque di una trasformazione, così ideale come tecnica, della sua arte. La meraviglia paurosa ed ignorante, la gelosia e l'invidia dei musicisti si allearono per inasprirgli la guerra. Essi avevano dalla loro parte uomini potenti, i quali decidevano sulla pratica dell' arte, sulle condizioni e sull'andamento delle cose teatrali. Monomaniaco del conflitto, tanto nell' arte che nella politica, attaccato in ispecie come ora alla Rivoluzione, egli stette pieno di rispetto di fronte all' arte e di disprezzo di fronte alla sua satira, per quanto essa gli venisse dall' alto. Egli tuttavia non seppe mai perdonare a coloro che gli mostrarono indifferenza, gli si schierarono contro o lo derisero. Poichè tutti costoro affettavano di confondere la sua natura d' artista con quella del musicista solito, ciò che egli non lasciava credere di essere e non era in realtà.

Egli si era offeso perchè il re di Prussia aveva rifiutato di accettare la dedica del « *Tannhäuser* ». Del resto, i teatri di Berlino e di Dresda, nella loro condizione artistica, non potevano non essergli contrarii. Ma specialmente dove Mendelssohn e Meyerbeer comandavano da padroni assoluti, là non poteva essere posto per Wagner. Egli non nascose mai il suo malcontento che si era fatto una irritazione cupa, non tacque

musicale, penetra col suo spirito di analisi entro le combinazioni dei suoni e nelle loro modificazioni infinite, un' analisi questa che vede i caratteri di un determinato momento storico projettarsi, accentrarsi sull' uomo e sul prodotto dell' ingegno che nasce in mezzo ad esso.

nulla e, per potere essere libero nel suo giudizio, diede le sue dimissioni da direttore dell'orchestra al teatro reale di Dresda. E discusse nei giornali e scrisse opuscoli, forte nella polemica, nella satira, nella invettiva, mettendo in luce molti errori e molti mali. E nella esistente condizione di cose poteva, in verità, censurare e gridare la necessità della riforma nella politica in relazione colla riforma del teatro, considerato parte nel nesso sociale, senza far nascere l'equivoco della personalità e della vendetta, ciò che, in Prussia, la corte ed il pubblico non capirono allora; perchè gli si rimproverarono già sentimenti ostili a loro riguardo. E ciò era inverosimile per ora. Solo poco tempo appresso, quando Wagner riconobbe impossibile che la Rivoluzione effettuasse ciò che egli da essa voleva, prese partito contro la Prussia, che egli vedeva di mal'occhio a capo degli Stati tedeschi. Ma l'odio gli fu mosso e coltivato in un ambiente del tutto antipolitico, calmo, liscio ed elegante, che in lui volle colpire anzitutto l'artista, levandosi d'attorno l'uomo e rovinandolo. Egli aveva riconosciuto i suoi nemici, ma non aveva ancora imparato a diffidare abbastanza dei proprii amici.

Della epoca rivoluzionaria di Dresda è noto assai poco intorno a Wagner. Egli aveva fatta conoscenza, come dissi, del conte di Beust. Questi era un politico sottile ed un uomo di spirito, ambizioso al punto di concepire il piano di riunire gli Stati tedeschi di secondo ordine in una lega equilibrantesi fra l'Austria e la Prussia. Uomo di buon umore e cui non difettava il sarcasmo, un giorno, eseguendosi nella cappella reale non so quale musica, fattosi vicino a Wagner gli domandò che ne era del suo « *Tannhäuser* » a Berlino. — « Eccellenza, il re vorrebbe udirne qualche brano suonato dalla musica militare ».

— « Caro Wagner, i Prussiani a differenza di noi, non amano nè la malinconia politica, nè la musica malinconica ».

Beust deplorava il pessimismo, l'amarezza nelle riflessioni, la irritazione degli spiriti del tempo. Come poteva accordarsi egli con Wagner eccitato estremamente, rivoluzionario fanatico, che in contraddizione col suo stesso mondo, più tardi si agitava in publico a parole ed a fatti e non garantiva della sua condotta, capace anche di prorompere in eccessi, quando discorsi e manifestazioni d'ogni specie erano all'ordine del giorno? Solo andavano d'accordo nel male che tutti e due volevano alla Francia ed alla Prussia, nelle ebbrezze dell'amor proprio, nell'ambizione sfrenata e nell'essere poi stati vittime entrambi di ogni specie di calunnie. Nel 1850 Wagner da Zurigo, dove s'era rifugiato esule, oltre a publicare la protesta fatta con alcuni amici, appena esiliato, contro i vincitori della Rivoluzione, protestò ancora energicamente contro il principe Schwarzenberg che aveva rinunciato di battere la Prussia. Si sa quale fu il dolore del conte di Beust per questa occasione perduta; il povero Wagner non fu mai più in grazia dei Prussiani. Più tardi, ricordando Beust e varii aneddoti, ai quali la sua amicizia col ministro aveva dato luogo, soleva dire con certa amarezza, ma non sul serio, che dal momento che Beust, al tempo della Rivoluzione, lo aveva così male compreso e maltrattato e in fine, per alcune sciocchezze, sbandito, Beust, che temeva l'ombra propria, aveva dovuto ritirarsi. Wagner, in ogni modo, era nel falso. Beust conosceva il momento, gli uomini e l'andamento delle cose; e ciò che Wagner voleva e faceva per la Rivoluzione era qualche cosa di più che una sciocchezza. E lo vediamo in fatti.

Nell' anno 1848, scoppiata a Dresda la Rivoluzione, Wagner vi aveva preso una parte attivissima; ma intorno ad essa egli non fu mai largo di notizie; anche i suoi biografi non se ne curarono, e tuttavia qui, più che altrove, si rivela l' uomo. Nel circolo degli intimi, egli, o tacque su questi fatti o se ne irritò sino allo sdegno che ha pronto l' insulto. Più tardi egli scrive con qualche calma: « Dal mio punto di vista artistico, cioè anche sulla via tracciata di pensare alla riforma del teatro, io era giunto a riconoscere completamente la necessità della Rivoluzione che irrompeva..... Io riuscii ad elaborare un vasto disegno per la riorganizzazione del teatro a fine di potere con esso uscire bene armato, appena la quistione rivoluzionaria giungesse a questo istituto » [1]. E come armato egli uscisse infatti ci dice nel « *Disegno di riorganizzazione di un teatro nazionale tedesco* », (Ges. Schr. Vol. II) ciò che gli procurò soltanto la noia di sentirsi chiamare rivoluzionario in favore del teatro. Il fatto è che egli dovette forse apparire alla Rivoluzione un po' confuso ed intempestivo; anche su di ciò si espresse egli stesso in maniera evasiva o preferì tacere. Quattro anni dopo per esempio, vi accennava scrivendo: « Tutto il nostro liberalismo non era un giuoco di spirito molto chiaroveggente; ci davamo per la libertà del popolo senza conoscere questo popolo, anzi coll' avversione di qualunque contatto con esso,..... tutto ciò risultava piuttosto dall' eccitazione di un pensiero generale, che da una vera simpatia » [2]. Quanto alla riorganizzazione del teatro, non se ne fece nulla; la Rivoluzione che egli invocava lo derise; e non se ne parlò mai più.

[1] Mitth: an m. Fr. Ges Schr. IV p. 378.
[2] Das Judenthum in der Musik. Ges. Schr. V p. 86.

Ma egli, ostinato ad associare le idee di Rivoluzione politica e di riforma dell'arte, tuttavia non disse mai come, per ciò, si mettesse in relazione cogli avvenimenti di Vienna nello stesso anno 1848.

Ora noi sappiamo da alcune notizie, che il signor Augusto Frankl publicò nel 1883, da servire come contribuzione per una storia della sollevazione di Vienna, che Riccardo Wagner, nel 1848, coll'obbiettivo artistico, si preparava laggiù il terreno, mandando un « *Saluto dalla Sassonia ai Viennesi* », una poesia — così per modo di dire — in quattordici strofe ognuna di otto versi, le quali bene caratterizzano, dice il Frankl, sino nella nota contorsione della lingua, l'uomo entusiasta del Germanismo, come i suoi versi, ad onta di Lessing, Schiller, Goethe, Heine ed Uhland, avevano il coraggio di wagnerizzare la lingua.

Dal *Saluto ecc.* sopraddetto, tradurremo la quarta strofa, che il signor Frankl adduce come primo esempio:

Stanno quieti coloro, che altrimenti gridavano così forte, i signori aristocratici; ma il loro senso è ancora segretamente dimestico coi signori del vino e dell'arrosto; i delicatissimi signori del vino e dell'arrosto; essi han danaro e sostanze, pagano birri e soldati, perchè si riposi più tranquillamente.

L'ultima conchiude: *Se qualcuno ci ponesse il comandamento vergognoso: diventate nuovamente servi; quegli sia minacciato col giuramento: noi facciamo come i Viennesi.*

Egli dovette essere persuaso di entusiasmare i Viennesi. « Una canzone di libertà con accompagnamento d'orchestra, osserva il Frankl, una marcia per assolutisti ed oscurantisti, avrebbero sicuramente entusiasmato di più, specialmente gli studenti. I suoi versi mo-

rirono senza avere echeggiato ». E chi avrebbe preveduto il futuro Wagner?

Questo il preparativo. Il 22 luglio il maestro trovavasi a Vienna col suo progetto di riforma teatrale. Esso partiva dal punto di vista del teatro, considerato come istituto nazionale; il suo disegno voleva egli presentare al ministro dell' istruzione; tenne tuttavia una lettura del voluminoso scritto prima innanzi ad una riunione privata in casa del professore di pianoforte Fischof. Senza dubbio la lettura di Wagner riesciva interessantissima agli invitati; la voce nasale, la cantilena sassone li divertivano. Ad un tratto il tumulto nella piazza sottostante li trasse tutti alla finestra. « Miei signori, diceva egli rimasto solo tranquillamente seduto, mentre gli altri guardavano la folla che passava a torrenti urlando, « vogliamo seguitare a leggere..... » Gl' invitati non avevano taciuto a Wagner che a Vienna, dove gli animi erano potentemente eccitati e le sollevazioni all' ordine del giorno, non pareva quello il momento opportuno per pensare allo stato del teatro. Wagner opinava il rovescio; credeva che l' Austria costituzionale, entusiasmata com' era, avrebbe proprio allora avuto un orecchio per l' arte e conchiudeva: « Egli è penoso, signori, che anche per loro la Rivoluzione stia più in alto che l' arte ».

Un altro aneddoto raccontava la *Rivista generale pel mondo musicale e letterario*, credo nel marzo 1883.

Amnistiato dal re di Sassonia, il maestro rivoluzionario tornò a Dresda e fece visita al conte di Beust, allora reale ministro di Stato. Durante la conversazione, che s' aggirò sopra temi artistici, il signor di Beust osservò:

— Io la prego, caro Wagner, nel caso che amici qui, com' è loro intenzione, vogliano farle un' ovazione,

d'impedire simile cosa; potrebbero nascerne delle molestie per me.

— Ma perchè, esclamò il maestro meravigliato; la corte sassone è forse contro la mia musica?

— Questo no! ma la parte ch'ella prese ai fatti del 1848....

— Ah! il piccolo malinteso, ribattè il poeta musicista, rimandando la frase; io non comprendo come d'un simile malinteso si possa fare anche oggi tanto caso...

— Via, caro Wagner, il malinteso deve essere stato tuttavia un po' più significante che ella non se lo figura oggi, poichè negli atti v'ha una lettera di suo pugno, in cui ella propone d'incendiare il castello reale, dove ora noi ci troviamo.

In sostanza, anche ora l'entusiasmo per la Rivoluzione aveva per fondamento nell'artista non una solida idea, ma piuttosto una ebbrezza di libertà. Si vide tuttavia l'arte penetrare sul serio nella vita ed essere sempre più avvicinata, se non del tutto compresa.

Fatto vecchio, Wagner si era conciliato nel ricordo personale di Beust; ma rimaneva impossibile per lui il discorso calmo sulla politica. Un certo rapporto di simiglianza fra la sua carriera e quella del ministro di Stato sassone gli faceva dire: « Non avrei mai creduto che fra la vita di Beust e la mia vi sarebbe stato un punto di analogia; l'opera nostra è stata delle più attaccate dall'ira dei nemici; a questo debbo io gli scritti miei, e chi sa che anche Beust non abbia fatto, fra tutte le altre, una simile sciocchezza ».

Wagner, esulato dalla Germania, trovò a Parigi l'accoglienza fatta all'uomo, al musicista, non però all'arte sua propria. Infastidito, se ne andò subito e si cercò un asilo fra i monti della Svizzera. Nell'esilio,

dove egli praticamente non poteva agire in maniera alcuna per la sua arte, pensava tuttavia novellamente al successo, una necessità per lui come uomo e come artista, meditando nuove opere, scrivendo libri. Ma il successo eragli suggerito da circostanze e da riguardi affatto esteriori; egli lo avrebbe avuto, volendo. E se la sua avversione per la natura e lo stato dell' opera francese era in lui pure viva, la coscienza della sua misera condizione e la impossibilità di un' azione energica in Germania gli posero davanti agli occhi anche una volta la imagine di Parigi come l'unica capace di salvarlo e di assicurargli l' esistenza. E ritornò a Parigi. Una malattia, incontrata fra la prostrazione morale e le fatiche della mente, lo colpì là dove egli era andato non per tradire o per offendere menomamente la propria arte, ma per curare l' esito delle sue opere.

L' anima del suo nuovo sistema, l' esempio della sua teoria doveva essere manifestato in un « *Wieland il fabbro* », da servire come tipo del nuovo dramma, che nella musica trovava un suo componente ed un rinforzo de' suoi motivi. In breve egli capì che, a Parigi, non era quello il momento adatto a simili cose. Si trovò di nuovo in mezzo alla miseria, all' invidia ed al male, come dieci anni prima. Una persecuzione del destino così tenace e rabbiosamente accanita addosso a un uomo che può e vuole, non si avvera che di rado. Il ricordo di tanti dolori, nella condizione presente insopportabile, lo esasperò al punto che egli fu per disperare di tutto e di tutti, di romperla cogli stessi amici e dalla costrizione di se stesso, che gli era stata questa volta così penosa e orribile e dall' ira che egli provò considerandola, malato e miserabile, fu così crudelmente oppresso, che, per poco, non ne morì. Poco

dopo, salvato dall'amore di alcuni amici, egli volle penetrare in Germania e fermarsi nella Turingia. A Weimar trovò Liszt che aveva conosciuto a Parigi come il suo amico migliore. Diretto da Liszt, Wagner riudì il « *Tannhäuser* » meravigliosamente eseguito, ed a Weimar avrebbe potuto assistere, poco dopo, alla rappresentazione del « *Lohengrin* », dimenticato quasi dal suo stesso autore, se le persecuzioni che lo minacciavano non lo avessero costretto ad abbandonare in fretta la Germania. Egli si rifugiò a Zurigo coll'intenzione di occuparsi, più che di altro, del mito dei Nibelungi. Ma, spinto dalla necessità di comunicare col publico e di riparare a molti malintesi suscitati dallo scritto « *L'arte e la Rivoluzione* », in cui egli attacca l'arte dominante in relazione colla vita sociale e politica del suo tempo, e dal libro « *L'opera d'arte dell'avvenire* », in cui di quella vita mostra la mortale influenza sull'arte, dovette interrompere l'occupazione prediletta per difendersi coll'« *Opera e Dramma* », il libro che spiega il nuovo processo onde si realizza il dramma musicale, e in vero nell'analisi più ampia e particolareggiata di tutti i suoi grandi e piccoli componenti. Essi risultavano impiegati in modo assolutamente opposto all'usato nell'opera. Il libro era diretto specialmente contro quei critici e quei musicisti che dichiaravano la nessuna necessità dell'opera di Wagner. Essi trovarono l'appoggio della loro tesi in ciò, che gli scritti suoi, mentre spiegavano l'essenza del dramma musicale nuovo, precedevano la sua apparizione concreta. E ciò fu dannoso. Le opinioni invece di chiarirsi, si fecero sempre più confuse.

XIV.

Noi abbiamo cercato di determinare le cause dalle quali dipende la conformazione e lo sviluppo dell'ingegno di Wagner. Ne trovammo delle permanenti e sono insite, sotto la forma di caratteri fondamentali, inalterabili, in una specie di uomini, alla quale egli appartiene; ne abbiamo trovate altre e sono storiche, dedotte cioè dagli avvenimenti che lavorarono sull'uomo. Anche l'artista rappresenta adunque un fenomeno al quale si applica uno studio oggettivo e scientifico.

Nel tempo stesso però che io tento di penetrare nelle ragioni psicologiche che determinano il sistema del Wagnerismo e l'opera che ne è l'edificio risultante, fisso lo studio sulle parti costituenti l'opera stessa, sul come esse vengono impiegate e modificate per il risultato finale. Lo studio che si è incaricato di stabilire la provenienza ed il carattere assunto dalla forza produttrice, non può a meno di esaminare la natura della forza stessa in sè e per sè. L'opera d'arte ci sta innanzi come rappresentazione sensibile di cui si rintracciano i caratteri ed i valori. Ma con essa vi hanno le dottrine dell'artista che è d'uopo conoscere e colle quali l'opera d'arte si confronta. Questa diventa, alla sua volta, l'oggetto dal quale e sul quale si inferisce. La teoria soffre talora degli strappi, io lo avvertirò energicamente; tuttavia il fatto è scusabile se si pensa alla natura propria della musica. L'imaginazione ed il momento proprio della creazione in due artisti come Beethoven e Wagner, possono assoggettarsi al freno, alla disciplina. Ma avviene

talvolta che l'imaginazione, sbrigliandosi, sfugga dalla mano dell'artista, si ribelli alla docilità dello spirito ed erri scomposta e confusa. Altrimenti sarebbe da intendersi la più alta perfezione dell'arte.

In questa nuova parte del nostro studio sarà specialmente quistione della influenza della natura sensitiva musicale specifica sull'opera d'arte come un tutto, ma come anche spartita ne' suoi componenti.

Quando Wagner concepì il piano di esporre il mito dei Nibelungi in un prologo e tre drammi completi, si esprimeva così: « Io non scrivo più opere: poichè non voglio trovare un nome arbitrario per i miei lavori, li chiamo drammi; con ciò almeno ho dichiarato nel modo il più chiaro il punto di vista dal quale deve riceversi ciò che io offro »[1]. Questa semplice affermazione avrebbe dovuto bastare a coloro che lamentavano una confusione di idee. Ma non fu così. Egli aveva dato fuori il libro « *Opera e Dramma* ». Il « *Lohengrin* » non corrispondeva totalmente alle teorie espressevi, ma, senza grande sforzo, ognuno poteva bene comprendere che, di fatto, vi era annunciato, in singoli tratti, un impiego nuovo della musica nel dramma[2]. Non che l'opera non fosse gustata o com-

[1] Mitth: an m. Fr. IV. 417.

[2] Secondo le teorie espresse nel « *Kunstwerk der Zukunft* », il dramma sta rimpetto alla vita, quando esiste, presente in ciascuno dei suoi momenti e vi appartiene come uscito da essa. Ciò esclude che vi abbisogni l'intelligenza per comprenderlo; il sentimento può far ciò immediatamente. Ciò che i sensi percepiscono può bene essere, mediante un fenomeno, manifestato ai sensi. Non si richiede altra capacità di recezione nell'uomo che l'artistica, la quale è universale. Il Wagnerismo pone la capacità artistica prima di tutto nell'attitudine recettiva. Nell'uomo è soltanto artistica quella educazione il cui carattere lo stimola a darsi senza ritegno alle impressioni che toccano simpaticamente la natura sensitiva. Queste impressioni sono potenti, secondo la forza di capacità recettiva che trovano, e la stimolano ad essere comunicate per essa, quando l'hanno colmata fuori di misura.

presa. Il successo di Weimar aveva determinato la ripresa dell'« *Olandese* » e del « *Tannhäuser* » ed in Germania le opere di Wagner cominciavano a godere di una popolarità indiscutibile. Il publico che aveva gittato da sè ogni pregiudizio, capiva come capisce oggidì. Ma in ciò i « *professori* » vedevano il gusto corrotto, la volgarità, il malessere dell'opera. La critica sempre superficiale, prudente ne' suoi giu-

La forza artistica così è il bisogno di comunicare ciò che si ha ricevuto in così larga copia. Questa forza può essere eccitata da impressioni artistiche e da impressioni della vita. « Se la forza di recezione dell'artista è assorbita completamente da quelle, così che le impressioni della vita che riceverà più tardi trovino la sua facoltà recettiva già esaurita, egli si svilupperà come artista assoluto, nella direzione che noi dobbiamo designare come la femminile, cioè comprendente in sè l'elemento soltanto femminile dell'arte. Al contrario, quando la forza recettiva artistica sviluppata prima, ha solo determinata e formata la facoltà a ricevere le impressioni della vita, non l'ha indebolita, ma piuttosto rafforzata nel senso più alto, la vita stessa viene accolta secondo impressioni artistiche, e la forza che cresce dallo stimolo di manifestarle è la vera poetica. Questa non si disgiunge dalla vita, ma, da un punto di vista artistico, cerca di avvicinarla formandola. In essa è la direzione maschile produttrice nell'arte « (Mitth: 306-7). Questa forza del genio per essere ed espandersi richiede libertà nella forma della vita sociale, energia nella forma esteriore che eccita alla vita ed all'arte. Genio chiama Wagner quella forza che si emancipa dal freno dello Stato e del dogma dominante, come dal pigro contributo per conservare forme artistiche le quali si sfasciano e rovinano, a fine di battere vie nuove e portare nuova vita col contenuto della sua natura. Il concetto wagneriano del genio, come forza in doppio senso, getta qualche luce sulla natura e sull'azione artistica di uomini come Berlioz, Spontini, Mendelssohn Spohr. L'arte li impressionò violentemente. La loro facoltà recettiva delle impressioni del mondo era inerte quando il loro spirito ed il loro cuore dovevano, come dice Goethe, riempirsi delle idee del loro tempo. Essi furono più artisti per se stessi che uomini per la universalità. Si rivolsero nel proprio io più che guardare all'esteriore Le impressioni della vita non ebbero in essi quella forza di presa che al genio comunica una facoltà di espansione così ardita ed energica come ampia e compresa. Per essi la vita tacque indifferente e il genio della produzione virile mancò. Per Wagner il genio viene offerto al fanciullo nato dalla sirena Wacchilde (« *Wieland dei Schmiedt* ») come il dono dello « spirito che non è mai contento e che pensa costantemente al nuovo ».

dizii, oscillante fra le mezze misure, mai decisa a penetrare seriamente l'oggetto dell'arte, a prendere la sua seria parte, senza concessioni, incerta sulle cause di quel preteso malessere, sulla necessità d'operare dell'artista, si contentò di predicare la conciliazione delle maniere, degli stili, delle simpatie, pacificamente fiduciosa nei progressi lenti, graduali. Così essa mantenne per molto tempo l'indeterminatezza e l'errore. E poco prima che questo fosse dichiarato apertamente, si credette, sulla fede di Mendelssohn, morta l'opera, come specie d'arte irrazionale ed assurda, finita sulla fede di Spontini che stimava avere egli coll'opera drammatica raggiunta una meta oltre la quale non si ardisce, morta ancora sulla fede di Rossini che, nella direzione opposta a Spontini, fatta valere dovunque l'opera come egli l'aveva compresa, poteva credersi imitato, raggiunto mai.

Ora viene Wagner e dice: Io voglio « l'edificio grande ed uno di tutto il dramma, voglio precisamente il dramma nella sua più alta copia e potenza [1]. Al poeta bisogna rivolgersi in fatto, non al musicista.

L'esposizione completa della dottrina di Wagner è fatta in questo interessantissimo libro, « *Opera e Dramma* ». Dopo di avere messo a nudo la sostanza dell'aria, base invariabile di ogni altra costruzione musicale nell'opera, prodotto inteso dal poeta per la virtuosità del musicista e da questo per quella del cantante, e di avere definito il recitativo e il brano danzato come fattori chiusi in sè, senza mediazione vicendevole nell'organismo innaturale dell'opera di Gluck, di quella prima e dopo di essa, egli viene ad esaminare le direzioni date all'opera dai musicisti da Gluck a Meyerbeer e come la sua natura

[1] Oper und Drama. Ges. Schr. III. Prefazione, pag. 280.

sia diversamente compresa in Italia, in Germania ed in Francia. Ma qualunque fosse la direzione spirituale in riguardo al soggetto preferita, qualunque la forma usata nel suo trattamento; fosse la cantante, piacevole e facilmente finita di Rossini, la drammaticamente austera di Gluck e di Spontini, la semplice e lottante più per il valore musicale indipendente di Mozart, la lirica di Weber, costringentesi inefficacemente al dramma, o quella di Meyerbeer, aspirante all'effetto musicale senza ragione, o al puro diletto, come la forma più popolare del « *couplet* » e della « *contraddanza* » di Auber, questo è certo che la musica voleva nell'opera determinare da se stessa le intenzioni del dramma. In ciò parve a Wagner consistesse « l'anima dell'orgoglio e finalmente del delirio che, nella sua innaturalezza, il genere artistico dell'opera ha manifestato sino alla ridicolaggine »[1]. E come conseguenza immediata di questa opinione, Wagner formulò la nota proposizione che sta alla base della sua teoria, cioè che la musica, quale mezzo, è impiegata per il fine dell'espressione, il dramma.

Noi ci avviciniamo allo studio più penetrante dell'opera d'arte speciale, considerata nel suo organismo interno; ci sarà d'uopo quindi di dedicare il nostro esame ad ogni specie di materiali interni od esteriori che l'artista impiega, ad ogni specie di facoltà e di mezzi che egli adopera, siano essi di natura ideale o tecnica.

Ma come si disse, è anzitutto l'opera del poeta che bisogna considerare; noi la troveremo notevolmente modificata nel senso della naturalezza e della comprensione del dramma. Poscia vedremo come, per la sua

[1] Oper und Drama. Ges. Schr. V. 379.

rappresentazione immediata, cui prende parte il sentimento, avvenga che la favella debba, per necessità, versarsi nella lingua musicale e come questa sia costruita e disposta nel fine ed in presenza del dramma.

La origine e la struttura del dramma, come noi lo conosciamo oggidì, è data da due tipi differenti di arte. Il dramma di Shakespeare e la tragedia di Racine debbono la loro forma l'uno al romanzo, l'altra alla tragedia antica. Mentre l'ultima, costruita come la tragedia italiana secondo le regole di Aristotele, fa consistere la sua efficacia nella forma del discorso riflesso della lingua aristocratica che sposta la natura ed il soggetto dell'azione falsandone i caratteri, il dramma di Shakespeare, il modello su cui si fonde la dottrina del Wagnerismo, sorge e cresce « con piena necessità dalla vita e dal nostro sviluppo storico. La sua creazione era così determinata dalla natura della poesia germanica, come il dramma dell'avvenire crescerà naturalmente dalla soddisfazione dei bisogni che il dramma di Shakespeare ha svegliati ma non soddisfatti ». (*Oper und Drama* Ges. Schr. V. 14) Fra i due contrapposti sta il dramma di Schiller e di Goethe da principio, come abbiamo dimostrato, su terreno romantico, poscia, dietro il sorgere degli imitatori, portato sulla forma del dramma greco. Era in fine piú dramma dell'arte che dramma umano. E il teatro di Weimar dovette sapere come, per opera di Goethe, vi fosse accademicamente trattato. Dopo i due grandi poeti tedeschi, quegli che, nello spirito essenzialmente romantico, doveva effettuare ciò che Goethe e Tieck presentirono e che è la conseguenza più naturale del dramma di Shakespeare, fu Riccardo Wagner. Il quale, fra i proseguitori di Shakespeare, ha questo di speciale, che spinse il dramma romantico sino alle

sue conseguenze estreme, rese in verità necessarie dal punto di vista della vita moderna e dallo sviluppo storico di una cultura nuova.

Egli aveva considerati i prodotti drammatici dai misteri del medio evo sino al dramma moderno e levato lo sguardo dal romanzo, come la rappresentazione più nuda della vita moderna, lo aveva diretto sopra il tentativo fatto per ordine di un principe assoluto di rappresentare una tragedia greca con « *fedeltà di antiquario* » e colla musica scritta per essa da un famoso compositore. Egli aveva dovuto giungere alla conclusione, che, con quella prova, il dramma di Sofocle, rimpetto alla nostra vita, si rivelava come una bugia rozza, la quale metteva in luce la nostra deficienza artistica per palliare tutta la falsità del nostro sistema di arte; esso si rivelava come una menzogna che cercava di negare la necessità della nostra epoca sotto pretesti artistici di ogni specie. Ma questa tragedia doveva scoprire per noi una verità determinata, cioè che noi non abbiamo dramma e non possiamo averlo; che il nostro dramma letterario è così lontano dal dramma vero, come il pianoforte dal canto sinfonico di voci umane; che noi nel dramma moderno possiamo giungere solo colla mediazione più pensata a produrre la poesia, come sul pianoforte colla più complicata mediazione della tecnica possiamo giungere a produrre musica, e cioè una poesia senz'anima ed una musica senz'anima. (*Oper un Drama* V. 37). E Wagner ricominciò lo studio dell'antico.

Egli voleva strappare al dramma antico il segreto della sua forza e provare donde venisse la impotenza del dramma moderno. La materia o il soggetto faceva manifesta la ragione dell'una e dell'altra. La materia del dramma greco è il mito. L'opera altissima

dell' arte greca e la sua forma non si comprendono che secondo la natura del mito; la materia del dramma moderno è data dal romanzo.

Il concetto, dal quale Wagner prendeva le mosse per fare del mito il soggetto del suo dramma, è questo. Il grado per cui si osservano i fenomeni vuol essere uguale per chi li comunica e per chi li ha da comprendere. Ciò riposa sopra una speculazione comune, condizione questa per cui un uomo puó manifestarsi artisticamente. « Soltanto in una misura limitata di speculazione intima, lo stimolo artistico che l' uomo sente verso la manifestazione, ha potuto sinora perfezionarsi, a memoria d' uomini, fino ad acquistare la capacità di rappresentazione la più persuasiva per i sensi. L' opera d' arte del dramma potè fiorire soltanto per la speculazione greca. Il soggetto di questo dramma fu il mito » (*Oper und Drama.* V. 41). « Nel mito la forza di rappresentazione poetica comune nel popolo comprende i fenomeni solo e precisamente così come l' occhio corporeo può vedere, non come essi veramente sono in sè ». Ma il popolo manifesta l' impulso verso una imaginazione propria nel mito, rendendosi sensibili i fenomeni differenti condensati in una figura. L'arte dei Greci, tutta sensuale e mondana, ebbe così nel mito la sua creazione; la loro fantasia potè rappresentarsi ogni specie di realtà in una forma plastica. L' arte appunto esprime questa facoltà, ed il popolo greco, acquistando alle figure forma e contenuto, si rappresentò nel mito dio, eroi e finalmente uomini. « La tragedia greca è la realizzazione del soggetto e dello spirito del mito greco ». (*Oper und Drama.* V. 42). Il dramma restrinse la forma di quella figura, in cui il mito aveva condensati quei fenomeni. E poichè il Wagnerismo vuole dal dramma musicale

la manifestazione di una verità universalmente e puramente umana, rappresentata nelle sue figure, così egli è obligato ad afferrare quelle del mito ed ogni interesse raccogliere su di esse.

La speculazione di Wagner trova la sua espressione artistica nella leggenda, nel romanzo cavalleresco della cristianità, in cui trasfonde il carattere, il sentimento dell'arte pagana. Il mito cristiano si manifesta con caratteri precisamente opposti a quelli del mito greco. Qui l'uomo sta rimpetto al mondo esteriore come riflettendolo tutto, come la figura che tutto l'incorpora ed in sè lo riunisce. Nel mito cristiano la vita cessa per l'uomo di destare l'interesse delle sue impressioni ed attrattive; essa esiste ed è giusta come preparazione della morte. Vi ha tuttavia un circolo di miti che, in origine, non del tutto opposti al mito cristiano, come Wagner crede, presentano questo di notevole, che confondono in sè i caratteri della poesia delle due età. Questi si trovano appunto nelle leggende dei popoli germanici, nei romanzi della tradizione celtica, nel circolo di leggende brittanniche che avemmo già occasione di notare [1].

Compreso della forte efficacia della tragedia greca,

[1] « Il mito di questi popoli crebbe, come quello degli Elleni, dalla speculazione naturale, sino a figurare dêi ed eroi. In una saga, la saga di Siegfried, noi possiamo guardare oggi con discreta chiarezza fino nel suo germe originario che ci apprende non poco sulla natura del mito in generale. Noi osserviamo fenomeni naturali come il giorno, la notte, l'alzata, il tramonto del sole imaginati dalla fantasia quali persone e, per il loro fatto adorati o temuti. Essi furono dêi umanamente pensati e trasformati poscia in eroi, umanizzati, che un giorno dovevano essere vissuti e dai quali le razze viventi e gli stipiti si onoravano di discendere corporeamente. Il mito determinando così il modo della vita, spargendovi le sue figure, giustificando diritti e comandando gli uomini a fatti, penetrò nella vita reale, dove non fu solo coltivato come fede religiosa, ma come la religione professata. (*Oper und Drama* V. 49).

immerso nello studio dei suoi soggetti, del suo organismo, dell'azione complessivamente convergente di tutti i suoi componenti per la rappresentazione del soggetto, Wagner era arrivato ad un punto così profondamente addentrato nella natura del mito, considerato come l'anima della tragedia, che, contrapponendovi la natura del mito germanico, egli ne conobbe le proprietà analoghe coll'antico e si propose, come i Greci avevano fatto, di dargli la forma vivente del dramma. Questo sorge dinanzi a lui come un corpo bello e fiorente, come il risultato della osservazione fatta sulla forza della tragedia greca, sul momento onde essa traspare tutta quanta e chiara e sui mezzi coi quali l'efficacia sua alta ed universale era raggiunta. Così Wagner nel dramma musicale si rappresentò l'azione della tragedia classica, energica in tutti i suoi mezzi, completata in tutte le sue forme e, come essa, opera d'arte nazionale.

Prima di vedere come egli mandò ad effetto il suo piano, avviciniamo per un momento l'artista nell'ambiente nuovo, nella nuova fase della vita che gli avvenimenti gli hanno prodotta.

XV.

A Zurigo, dove si era rifugiato come proscritto, nulla vi aveva di rasserenante per lui nè come uomo nè come artista. La posizione sua era stata fatta ancora più solitaria e dimenticata, dopo gli avvenimenti politici che l'avevano colpito. Ma ciò che egli non sapeva soffrire era di vedersi incompreso o ignoto. Quel poco che aveva potuto attuare a Dresda, lottando contro la corrente viziata del gusto artistico del publico, l'incertezza e la pusillanimità degli amici, la ragione rozza degli ignoranti e tuttavia onnipossenti patrocinatori dell'arte,

tutto ciò era perduto, era come nulla nell'ambiente nuovo. Disilluso da nuovi tentativi, pieni per lui non di altro che di crudezze, aveva ridesiderata la solitudine amica, la pace benefica che sola, fra lotte di ogni specie, dall'arte aveva sorriso al suo genio, conciliando l'artista con se stesso. La Rivoluzione gliela aveva tolta. Lietamente insorto allora, egli aveva tutto sperato da essa che del suo temperamento cercava e scuoteva le fibre e toccava le note più salienti del suo spirito, provocandone l'attività. Quella solitudine egli aveva bramata con passione; ad essa lo spingeva la nausea di cui lo aveva colmata la menzogna e la ipocrisia dei partiti politici. [1]

Solitudine ma non quiete. Nella stessa molestia, nel tormento stesso della vita nuova egli trovò una fonte di lavoro energico e di azione bastevole. Neppure gli sorrideva la pace della famiglia, nulla delle soddisfazioni artistiche, se tali non si vogliono dire le intime di un lavoro assiduo fattosi a poco a poco più sereno. Se egli non potè essere ora attivo come artista, attaccato dalla critica, si difese coi libri e con polemiche ardite. Quelli furono elevati e degni di lui, queste caddero in una specie di semiserietà che gli nocque. Gli si era creata la necessità di difendersi contro i malintesi in cui vivevano i giudici suoi, contro la interpretazione imperfetta, svisata delle sue opere: non era il pubblico qui, ma egli stesso che protestava. L'invidia e l'ira del mondo musicale, in quanto aveva di perdigiorni e di mestieranti, lo colpì. Egli aveva voluto una considerazione più seria delle sue opere ed aveva publicate le teorie alle quali si collegavano. Gli si fece intendere che ciò valeva come confessare la debolezza de' suoi lavori artistici, ed egli rispose con nuovi

[1] Mitth: an m. Fr. Ges. Schr. IV. 379

drammi più potenti e più belli. È una specie di rinascimento dell'arte che comincia col suo dramma; se si guarda l'individualità che lo produce, essa appare grande a bastanza; ma se si studiano le idee che dominarono la sua attività d'artista, si vede nella sua opera d'arte un significato ben più esteso. Egli teneva più a questo che a quella.

Aveva conosciuto alcuni artisti e si era presso di lui formato un piccolo circolo del quale, d'ordinario, nessun musicista faceva parte. Si parlava per lo più dei fatti del giorno, dell'andamento delle cose politiche, di ciò che produceva l'arte, il teatro. Wagner che la memoria aveva sicura, facile ed abbondante la parola, raccontava intorno agli avvenimenti passati, aneddoti d'ogni specie, contento e inarrestabile anzi quando il discorso volgeva sulle condizioni del teatro e sulle sue intenzioni artistiche per l'avvenire. Si eccitava all'estremo ricordando i fatti della Rivoluzione, Dresda, Vienna, i Filistei del teatro di Berlino, il conte di Beust a cui, più tardi, in parte rimproverava anche i pretesi torti che gli erano fatti dall'intendenza dell'opera di corte, ostinato anche ultimamente a credere che a Vienna si facesse di tutto per contrariarlo, per non rappresentare le sue opere. Poi d'improvviso — egli non era mai nè seduto nè fermo, ed un continuo movimento nervoso delle braccia e del capo accompagnava la sua parola — balzando da un punto all'altro della stanza, gettava le mani sopra un mucchio di carte in disordine e leggeva, recitando ad alta voce, brani de' suoi drammi nuovi e sviluppava le sue idee sull'arte, dando forti pugni sulla tavola, levando e rimettendo le lenti, pieno di calore, animando la ironia, in cui mescolava l'arte colla politica, i lontani coi presenti.

Dal giorno in cui l'Austria rivoluzionaria (così diceva egli) non aveva voluto prestare orecchio alla parola del riformatore, egli odiò gli Austriaci che avevano imbastarditi in sè stessi i sentimenti della razza germanica. Attaccava la loro indole di coltura e di sviluppo storico; essi avevano lasciata sfuggirsi la opportunità di portare la riforma nel più nobile istituto della educazione nazionale, nel teatro. Essi non potevano dare a questo primo fra gli elementi atti a nobitare il gusto ed i costumi del popolo ciò che non avevano essi stessi. Più tardi, nel suo libro « *Beethoven* » egli scriveva: « L'Austriaco, che dopo avere gittata da sè ogni traccia di protestantesimo tedesco, era stato educato nelle scuole dei gesuiti romani, aveva perduto sino l'accento giusto della propria lingua, la quale, come nei nòmi classici dell'antichità, gli veniva parlata in un imbastardimento antitedesco. Spirito, modo, costume germanico gli furono spiegati da libri di origine italiana e spagnuola. Sul terreno di una storia falsificata, di una falsificata scienza, di una falsificata religione, una popolazione predisposta dalla natura alla gaiezza ed alla bonarietà, era stata educata a quello scetticismo che, siccome doveva distogliere da ogni attaccamento al vero, al puro, al libero, si doveva dare a conoscere come una vera frivolità ». Vi si sente il Wagner, l'artista ferito che motiva la sua ribellione, la sua percossa.

Egli dichiarava il suo piano di riforma; voleva l'emancipazione dell'opera tedesca dalla italiana nel dramma musicale. La musica istrumentale era stata liberata e nella sua forma finita. Haydn aveva dovuto ricorrere dall'oggi al domani al motivo nuovo, alla trovata, alla melodia popolare e comporre rapidamente la sinfonia. La società ch'egli serviva non gli lasciava

tempo; sciupava presto il motivo, cambiava subito di gusto, e, vogliosa, impaziente, pretendeva insistentemente del nuovo. L'austero Beethoven aveva ridonata alla melodia la sua nobile purezza; ardito, egli aveva emancipato la musica istrumentale tedesca, salvata e resa indipendente e solida la forma. Restava l'opera. La sua ora era venuta, il piano della sua emancipazione fissato. E questo, nella sua ampiezza, richiedeva forza ma ordine; prima di un musicista esigeva un poeta.

Il più delle volte nella conversazione, che si teneva o il mattino di buon'ora nel giardino o dopo pranzo nella sua stanza di lavoro, il discorso si aggirava intorno alle condizioni dell'arte drammatica in Germania, ai nuovi poeti, ogni prodotto dei quali egli conosceva. La discussione cadeva naturalmente presto sulle nuove teorie del poeta-compositore e sul soggetto della nuova opera che stava componendo. Gli si faceva intendere, per esempio, che i versi che egli aveva scritti per il « *Tannhäuser* » o per il « *Lohengrin* » non erano precisamente di un grande valore poetico. Egli insisteva allora energicamente non sul valore dei versi, che non potevano determinare la musica, non su quello della poesia drammatica, ma sulla vitalità del dramma che faceva la musica stessa vivente in un'azione parallela. Egli era troppo buon drammaturgo e la sua musica, per quanto melodica, troppo compenetrata nella visione del dramma, per non essere subito compreso nella sua idea. Messo su questa via, egli discuteva con vivacità ed ardore di arte e d'artisti, appassionandosi, irridendo, eccessivamente focoso ed acre, quasi fremendo tutto, e s'assideva al pianoforte, sfogliando la partitura, o in uno stato morbosamente convulso leggeva con pathos i suoi versi. Era come un fenomeno di viva rappresentazione che si manifestava quando nell'alta e mistica serenità

del suo sguardo, quando nella forza drammatica che egli imprimeva naturalmente alla recitazione. Era una specie di esaltazione ignota prima, un fascino che egli, nell'entusiasmo per la sua propria creazione, infondeva nei circostanti. Si era costretti ad intimidirsi, a sognare quest'uomo, l'autore di una soltanto delle sue opere, come coperto di gloria. In tali momenti si vedeva l'uomo che una grande consolazione aveva raggiunto; egli dimenticava sino il suo pessimismo, si liberava della impressione quasi sinistra del suo sorriso triste che gli aveva lasciato la sventura, e il male accanito su di lui, di una giovinezza povera ed avversa. Si vedeva l'uomo in cui ogni fibra rode l'ambizione di arrivare e stimola a farsi avanti, il primo di tutti, superbo del suo lavoro e del suo genio; l'uomo in cui la volontà domina il suo mondo, attaccata a lui come indispensabile alla vita. Da questo sogno che gli si rappresentava come meta alle cupidigie del suo spirito, da questa follia accarezzata, in cui si avviluppava, come in una chimera, tutta la grande maestà del suo genio, egli era strappato nell'ora triste e cupa della solitudine, in cui il mondo dei suoi poemi stava di fronte alla ironia della sua vita dolorosa, vuota, praticamente inerte.

Era questo un periodo della sua vita in cui egli studiava e scriveva assai e lo teneva una vera smania di lavoro e di azione. Spogliava le ricchezze dell'antichità greca e germanica, della filosofia antica e moderna. Intorno a ciò discuteva molto e volentieri. Il suo pensiero come la sua opera d'arte risentendosi della sovrabbondanza della filosofia, quando egli leggeva qualche brano dei « *Maestri cantori* » o del « *Siegfried* », gli si osservava che la digressione filosofica avrebbe nuociuto all'efficacia immediata della situazione drammatica. Egli non aveva gran paura di ciò; d'altronde non

poteva liberarsene; virtù o vizio, la speculazione filosofica aumentava la sua potenza di generalizzare nella materia poetica; per essa facevasi più acuta la facoltà, già grande in lui, della visione del dramma, più chiara, colorita, condensata la sua azione. Egli accanto al buon poeta drammatico aveva visto sempre il filosofo profondo; rammentava le parole di Balzac. « Io voglio come Molière essere un profondo filosofo prima di fare delle commedie ».

Era del massimo interesse sentirlo raccontare la storia dei suoi lavori drammatici, dalla loro concezione generale sino alla struttura delle scene, dei caratteri, del dialogo. Si presentiva il segreto della grande efficacia che il tutto doveva avere, quando dalla descrizione stessa dell'artista, dalla sua pittura, come in un dramma reale vedevansi animarsi i fatti delle antiche leggende, e le figure di quel mondo misterioso prendere la loro consistenza primitiva. Egli vedeva e sentiva quegli uomini nelle circostanze più specializzate e più piccole della loro esistenza. Antichi o medioevali, essi non avevano per lui nessun mistero. La loro storia, l'analisi dei fatti più particolari, la loro intuizione, la intuizione delle forze profonde e generatrici di questi essseri, tutte le impercettibili finezze del pensiero, le sue perfezioni, le debolezze del vizio diventavano accessibili per il senso della comunità, mediante la forza del sentimento puramente umano in esse trasfuso dal poeta. La esperienza acquistata della scena dava vita a questo lavoro preparatorio. Egli era un completarsi vicendevole di molti e differenti dati d'osservazione, e così un lavoro rinforzava l'altro. Egli viveva isolato dal mondo; si manteneva con esso in un malinteso; non ne sentiva che nausea; egli aveva tuttavia a bastanza l'esperienza degli uomini e delle

cose. E però maggiore e più libera in lui facevasi la concentrazione dello spirito nel concepire incolume il proprio fatto ideale. Le potenze misteriose della natura che negli uomini lavorano, apparivano rappresentate nel dramma come verità umane, come fatti, uomini veri per tutti i tempi e luoghi. E mentre egli rappresentava una figura o una situazione, analizzava ad un tempo e generalizzava il germe che sta al fondo di essa. In un dramma musicale, una speculazione così penetrante dei caratteri non si era osata prima di lui. Non si poteva disgiungere nell'uomo questa doppia qualità di artista e di filosofo, motivo per cui all'arte sua non si accomodava una critica che non avesse presenti ad un tempo l'uno e l'altro. Egli spingeva la conseguenza del suo sistema sino a perseguire filosoficamente nei caratteri del dramma l'osservazione delle cause, i principii regolatori della umanità (come nei « *Nibelungi* ») e modificatori della psicologia. Quando egli parlava della concezione di un suo lavoro, pareva sognare. Gli uditori restavano stupefatti della grande potenza della sua visione ; il lavoro per realizzarla era imponente ; ci voleva tanto entusiasmo, quanta pazienza per resistervi, le facoltà insomma di una razza germanica, di un ingegno superiore e di un uomo eletto.

Soltanto una convenzione macchinalmente ordita lo fece praticare col mondo, che nè ora nè poi, durante la sua vita, volle comprendere chi egli fosse e che cosa fosse l'arte per cui egli col mondo esclusivamente comunicava. Egli vi si eguagliò armonicamente sul terreno dell'arte ; ma ciò non era bastato. Si doveva sempre riconoscere in lui l'aberrazione e l'utopia. Ciò lo amareggiava. Col pessimismo che lo dominava, egli trovò nella filosofia di Schopenhauer quel riparo del suo intimo, quella soddisfazione e quella mistica ed alta in-

differenza che andò facendosi sempre più serena, sino a diventare maestra della sua vita. Se non che, la sorda ironia che gli stava nel fondo dell'animo, scoppiava, a suo tempo e tutto ad un tratto. Era stato retorico e paradossale con Heine; gli si parlava di lui, ed egli sorrideva; come si sarebbe messo a tavola canterellando una melodia di Rossini. Talora si sarebbe detto che l'artista che lavorava instancabilmente e lottava per un'ideale suo proprio, poteva opportunamente anche non essere l'uomo.

La conversazione con lui non si reggeva calma un solo momento. Discussioni di ogni specie si succedevano, alternandosi con discorsi leggeri, ma sempre passati da una sottile vena acre. Wagner non la perdeva un istante. Il visionario era in realtà un filosofo. Giovane, egli aveva dovuto seguire la tendenza comune allora in Germania, darsi agli studi filosofici, all'analisi dei sistemi. Mentre si era resi famigliari i poeti romantici, aveva appreso le teorie dei primi mistici dell'epoca; anche ora gli s'accordava con Schelling, Steffens, Müller; aveva dovuto maneggiare senza difficoltà le idee pure; assorbirsi una biblioteca intera di teologie e di mistiche; ciò aveva posto in una direzione speciale il suo ingegno; e specialmente sopravvenuto lo studio dell'arte, questo non aveva potuto preservarsi dal carattere fantastico. Era però nella sua natura (si leggano i suoi drammi, i suoi libri; essi abbondano di pensieri astratti) di diffidare del suo ingegno senza profonde cognizioni metafisiche. Qui a Zurigo, al contatto con artisti e con letterati, egli trovava, in realtà, il suo giuoco. Qualunque fosse il discorso, egli vi mostrava una fecondità meravigliosa di idee, accumulate in confusione, ma originali, espresse con brio, con ricchezza di spirito, con vivacità di gesto, con un agi-

tarsi anzi convulso che non sapeva dominare. Aveva un movimento nervoso perenne. Ora portava la mano al mento, martoriandone i finissimi peli che vi portava sotto, ora alla fronte, gittava avanti e indietro il cappello, non lasciava da un momento all' altro nè una carta, nè un oggetto al suo posto. Difficilmente ritornava sopra un discorso, ma non si sarebbe ripetuto per questo. Parlava rapidamente e con un gesticolare energico e continuato. In sua compagnia si sentiva come una tensione costante; la comunicava il suo fare, il suo sguardo, il turbine incalzante delle parole e dei gesti. Parlava quasi sempre lui, investendo il compagno con una tale copia irruente di parole come che, non avendone egli stesso, gli invidiasse il respiro e glielo volesse prendere. Egli non aveva nessuna tregua nei discorsi e li accavallava l' uno sull' altro, anche i più disparati, improvvisando una connessione ingegnosa, fertile negli espedienti e nelle trovate le più bizzarre. Amava la compagnia. A certe ore attendeva le visite degli amici. Avrebbe fermato col pugno sul braccio o sulle spalle chi stava per lasciarlo, come correva incontro al nuovo venuto, afferrandolo, gettandosi su di lui pieno di gioia come un bimbo, assediandolo di domande, il braccio nervosamente serrato nel suo, dimentico, in una nuova irruzione di parole, di tutto il resto. La sua compagnia era spesso allegra, ma non bonaria e a lungo non dilettevole. Vi avevano sopra tutto temi scabrosi, come la politica ed il teatro, in particolare il teatro in Germania, che lo eccitavano sino troppo. Su questi punti egli non sapeva contenersi. Il suo sdegno dimenticava ogni famigliarità, ogni convenienza. Si lasciava trasportare sino alla parola concitata, violenta, fulminea. Gli occhi guardavano mandando certi lampi sinistri che forzavano a togliere da

loro lo sguardo; uno scatto di disprezzo muto soffocava per il momento l'ira che rodeva nell'intimo. Ma anche d'ordinario non si sopportava a lungo il suo sguardo; egli lo rendeva anche più penetrante accorgendosene; godeva della sottigliezza di una completa escursione nella parte più nascosta dell'anima. Diventava intollerabile allora; bisognava togliersi da lui; egli giudicava in un istante, con uno scherzo, una parola, stringendo la mano, l'occhio fisso nell'occhio.

La sua osservazione era profondamente penetrativa. Essa, non negligendo nulla dell'esteriore, passava istantaneamente all'interno. Ciò che egli diceva su' poeti, sui musicisti, sugli uomini che aveva conosciuti, teneva di questa sua prerogativa. Talora la fantasia prendeva il sopravvento; diventava allora facile ed originalissimo.

La mattina per tempo discendeva in giardino con un fascio di fogli manoscritti. Qualcuno dei suoi amici sopraggiungeva. Mentre si prendeva il caffè insieme, gli leggeva una scena riuscitagli. Era entusiasta della sua creazione, si commoveva talora sino ad una gioia folle che gli dava tremiti; presto saltava al collo dell'amico ringraziandolo e baciandolo. Egli disponeva in tali momenti di un fascino potente, era quasi un panico che infondeva nel visitatore; il genio dell'artista si trasfondeva nella figura che animava, la sua imaginazione gli permetteva di sostituirsi ad esso; egli era come estatico davanti alla figura con tanta intensità evocata e faceva intorno a sè gli ammiratori lasciando all'incanto della scena e della musica di fare gli estatici.

Egli era pure l'artista grande e schietto! Pochi anni della sua vita erano trascorsi; la pratica del mondo gli era stata grave; ciò che esso conosce in fatto di contrasti, di lotte, di aspirazioni, tutto gli era passato davanti e gli si era tenacemente attaccato; non si po-

teva di più ed in più penosa estensione di modi soffrire. Ma pareva che egli dovesse ricominciare da capo. Egli trovava in sè forza bastante ancora per resistere alla mala ventura che non doveva risparmiargli nulla.

Il « *Lohengrin* » era rappresentato in parecchi teatri di Germania; ad un tempo era tolta però al Wagner ogni possibilità di curare, di udire le sue opere una volta fuori del suo paese. Fortunatamente Liszt aveva preso a cuore la sua causa. « Coraggio, gli aveva detto l'amico, dopo la rappresentazione del « *Tannhäuser* », scrivi dell'altro, vogliamo farci dei progressi ». Aveva composto il « *Lohengrin* »; egli era quasi il solo che non l'aveva udito ancora, egli che l'aveva creato. Tentò di formarsi un ambiente artistico a Zurigo, di fondarvi un teatro; non se ne fece nulla[1]. Degli anni passati colà si ebbero notizie scarse; anche i suoi scritti dell'epoca ci aiutano poco a vedere più intimamente nella sua vita. Si comprendono infatti in un senso storico-artistico come una discussione sottile sulla posizione dell'arte nella vita sociale nuova, su la filosofia, lo sviluppo, l'organismo del nuovo dramma musicale, o sono polemici e seguono la stessa direzione in quanto essa è attaccata dagli avversarii. Si occupò nel 1851 delle teorie in ordine alla nuova opera d'arte, le quali espose nell'« *Oper und Drama* ». Egli diceva di essere costretto a publicare questo libro dalla necessità di chiarire malintesi, i quali poi si accrebbero più decisi e più estesi una volta che, note quelle teorie, si vollero confrontare colla pratica, nell'opera d'arte vivente. Così la confusione che poteva esistere prima per le vaghe allusioni a quei principii, s'aumentò co-

[1] Per questo fine manifestò le sue intenzioni in uno scritto « *Un teatro a Zurigo* ». Ges. Schr. V.

noscendoli. L'« *Opera e Dramma* » e l'« *Opera d'arte dell'avvenire* » non rispondevano giustamente al fine per cui erano publicati, evidentemente mancando l'esempio pratico al quale il sistema accennava. Nè questi scritti sovvenivano in tutto al bisogno di uno studio oggettivamente analitico, chiaro, dimostrativo. Il lirismo, l'enfasi, la tendenza deviano spesso l'interesse portandolo in un ambiente in cui non può essere preso sul serio.

Al « *Lohengrin* » dunque le nuove teorie non s'aggiustavano punto. Non vi è neppure la compensazione fra ciò che rappresenta il sistema e la parte libera musicale, come nelle opere seguenti. Le detestate forme dell'opera ed i suoi effetti ancora più destati vi si tollerano ed accarezzano. Come il « *Tannhäuser* », rimane un mezzo tentativo.

Egli era allora il tempo in cui il signor Hermann Rollett che, morto Wagner, publicò un ricordo per l'uomo di « singolare ingegno e di una rara forza di lavoro », senza lo illimitato, scomposto entusiasmo che ai fanatici faceva porre l'eminente musicista in una stessa linea coi più grandi spiriti dell'umanità; egli era allora che il signor Rollet, visitandolo spesso a Zurigo nel 1852, poteva giustamente opporgli che egli non si spiegava perchè i principii della sua teoria, principalmente quello capitale del mezzo e del fine, non erano fatti valere proprio il gran nulla nelle sue opere o solo in parte, come nel « *Lohengrin* ».

Gli è forse che la preoccupazione della efficacia puramente musicale e sino dell'effetto in se stesso vi era così desta, come fresca e vivace la potenza di produrla.

La invocata Antigone non aveva ancora spiegata la propria bandiera e, sotto di essa, l'artista creatore non aveva neppure annientato nè redento nulla.

L' opera d' arte che doveva contenere il riscontro pratico del nuovo sistema, dal quale risultava il dramma musicale, vale a dire questo dramma non comparve che otto anni più tardi. Fu « *Tristano ed Isolda* ». La posizione dell' artista rimpetto all' opera d' arte ed al teatr era svantaggiosa e falsa. Dovendo dimostrare la conseguenza pratica del suo sistema, egli non era più libero nella creazione artistica; aveva fatto precedere teorie assolute all' opera che le poneva in pratica: questa premetteva delle tesi, doveva provare qualche cosa e, per verità, in maniera che non si potesse obbiettare nulla alla conseguenza rigorosa nelle parti e nel tutto. D' altra parte, essa fu l' opera d' arte che manifestò completamente la natura dell' artista libera da quelle influenze formali che lo trattenevano e dominavano nei lavori precedenti, l' opera che mise nella pura e piena luce la sua speculazione libera e consciamente decisa, le sue tendenze ideali, la sua psicologia. Come Wagner ammise per i suoi ultimi poemi drammatici una importanza eccezionale, fissandone le tendenze specifiche; come senza la piena cognizione dell' organismo che regge, alquanto complicato, l' intera opera d' arte e che comprende essenzialmente la lingua e la natura speciale della poesia drammatica, è esclusa la comprensione dell' opera stessa in un punto essenziale, così, oltre a giustificare il momento della evoluzione artistica in relazione colla natura dei soggetti drammatici, dovremo vedere il come ed il perchè della forma rinnovata, esaminare anzitutto i caratteri del materiale poetico alla cui influenza certo non isfuggì la concezione musicale, che ne è suscettibile più di quello che comunemente si crede.

Dopo la sua indagine sopra lo spirito, le tendenze e la forma dell' opera passata, venendo alla parte positiva

dell' opera d' arte, il poeta-compositore seguiva consciamente l'intento di ottenere, sì nella poesia come nella musica, una efficacia aumentata e raffinata per mezzo di una espressione corrispondente, e di raggiungere così l' illusione più attraente e più forte. Ciò doveva già avvertirlo che egli si allontanava dallo spirito dell' opera d' arte classica, alla quale questa preoccupazione dell' illusione è affatto estranea.

Così egli giustificò, ad esempio, l' uso dell' allitterazione (Stabreim) nella poesia dei nuovi drammi, visto che la lingua « mettendo insieme le radici secondo la loro somiglianza e parentela, fece manifesta al sentimento, in modo uguale, l' impresssione degli oggetti e l'espressione corrispondente, mediante un rinforzo aumentato di questa espressione col quale essa lingua designava l' oggetto come rinforzato, cioè molteplice in sè, ma, secondo la sua natura, uno per somiglianza ed affinità ». *(Oper und Drama, Ges. Schr. IV, 117-118).*

Da questo rinforzo nella espressione degli oggetti risultano necessariamente conseguenze per la melodia considerata come un mezzo di espressione. Ma si ponga mente per ora come Wagner, per il suo fine, rivolge artificialmente il materiale della lingua. Quello a cui egli mira non è tanto un momento poetico della lingua, quanto musicale. Coll' avvicinare di continuo le radici affini, coll' impiego raffinato ed illimitato di consonanti e di vocali che suonano tragiche, sinistre, sentimentali, comiche, la lingua è adoperata in favore della musica, diventa anzi musica, come dice Arnoldo Ruge, e si scioglie in disposizione d'animo. Noi siamo qui nel punto visto dal quale il sistema appare più distintamente. La lingua agisce come musica; la musica passa nel campo della poesia, provando di determinare oggetti, di rappresentare, di parlare. Vi ha cioè una lingua

nel dramma che esce dai limiti della sua competenza provocando la musica a fare la medesima cosa, giacchè questa troppo spesso abbandona il principio melodico per il rappresentativo [1].

Da questo momento la confusione si forma intorno al nome ed all'opera di Wagner, nel suo doppio carattere artistico e filosofico; vi si forma intorno la più confusa divisione di partiti, mista di un senso guerriero e di uno ipocrito, nel cui mezzo, anche per il buon volere che ci mettono alcuni pseudointelligenti, appare, sfidando il caos ignobile, l'opera dell'artista che non teme la battaglia, oppure qualche suo scritto, l'una e l'altro gettati là, nel mezzo della parapiglia avida, convulsa, feroce di chi li afferrava per denigrarli e di chi vi si aggrappava per ripararvi sotto, al coperto dalla indifferenza publica; gente che si faceva al solito concorrenza con un nome preso in prestito, servendosi di lui come di una macchina da guerra, come di uno strumento nelle mani di un partito contro un altro, senza nessun rispetto per l'arte, e, con tanta affettazione spavalda, senza vergogna del loro miserabile essere.

Anche i suoi scritti furono sempre attesi con grande interesse; l'uomo e l'artista vi erano caratterizzati con colori smaglianti. Per un pessimismo che lo adombrava di tutto, raccontò e commentò egli stesso ogni atto della sua vita artistica, avveduto talora, spesso anche ingenuo. Questa irritazione di attività gli suscitò sempre più l'invidia, l'attacco, lo scherno dei

[1] Dal fine di rappresentare l'azione del dramma colla illusione maggiore, rinforzando la efficacia d'impressione degli oggetti, seguono pure i motivi tematici musicali, il cui impiego è assoluto e costante dal « *Tristano* » al « *Parsifal* ». L'uso dell'allitterazione è limitato nel « *Tristano* », esagerato invece è nei « *Nibelungi* ». Vi è spinto talora sino alla celia e alla ridicolezza. Maggiore è lo sfruttamento di questi mezzi, nella sua luce maggiore appare il sistema.

nemici. La tendenza personale, perciò, si scopre facilmente anche ne' suoi libri più serii sull'arte, in mezzo a molto pathos e soggettivismo; e mise spesso sfiducia in chi leggeva. Ma se, come gli avviene negli scritti minori, egli lascia il tono del filosofo o dell'oracolo, il suo stile facile, disinvolto, allegramente punzecchiante, nervoso, piace e persuade. Aveva un notevole ingegno polemico; i suoi scritti più interessanti e pieni di esperienze utili sono polemici. Era una smania, uno spasimo il suo di scrivere; non gli si può tuttavia negare che non ne abbia avuto il più spesso la necessità. Ma la sua penna che sapeva le battaglie, che non conosceva riguardi e passava rapida ed altera tra la folla, sferzando da ogni parte, quando colla cupa amarezza sarcastica di Heine, quando tentando d'avvicinarsi all'altezza serena ed inviolata di Goethe, la sua penna spesso e volentieri pungente e rivoltosa, gli fece pure molto male.

Con una quantità di materiale per la nuova opera di riforma già concepita e rappresentata in diversi drammi, egli viveva attivo, completava i più serii studii, preparava la difesa più energica e tenace. Volgiamoci a questo riformatore.

Noi vedemmo più addietro come il dramma musicale di Wagner non si può pensare se non intimamente connesso colla natura del mito che rappresenta, come questa sostanza sia inarbitrariamente scelta e come egualmente inarbitraria sia la forma che la idealizza. Dal soggetto del mito nata la tragedia dei Greci, essa aveva raggiunta la più grande altezza, rappresentando quel soggetto, in cui è il segreto stesso della propria forza, al senso puro umano con una efficacia oggi solo difficilmente imaginabile da noi, con una energia di intelliggibilità la più generalizzata, la più comune nel

popolo. Come il mito pagano fu parte essenziale nella efficacia meravigliosa della tragedia antica, così il mito germanico, misto di senso cristiano e pagano, doveva elevarsi dalla epopea e rivivere con efficacia maggiormente intensiva nel dramma che lo comunicasse al sentimento generale umano. Noi osservammo superficialmente la natura di questo mito; ritorneremo più tardi sulle sue proprietà morali e poetiche. La speculazione umana primitiva aveva tratti questi miti, per il valore etico che essi hanno comune con quelli dei Greci, dai fenomeni della natura concepiti come potenze, umanizzati, personificati, acciocchè il senso generale degli uomini li avesse facilmente compresi. Essi avevano commosso il cuore ed eccitata la fantasia degli uomini colla forza di una fede, erano diventati una religione praticata. Ora noi poniamo la speculazione del Wagner davanti alla rappresentazione del soggetto mitico del dramma, e vediamo come l'arte vi sovvenga, anzi dobbiamo dire come le arti e l'insieme dei loro componenti vi si contengano. Quest'arte nuova tuttavia, nel suo organismo, non è diretta dallo spirito dell'antica. Come la stessa speculazione dell'artista creatore, essa non segue le tendenze di quella. Giacchè, come potrebbe pensarsi che essa poi trattasse la sua materia analogamente a quella, essa che mira oggidì ad una efficacia sulla massa del popolo? Un così angusto criterio ha potuto più di una volta attaccare l'idea e l'opera di Wagner. Il suo dramma viene dalla tragedia di Shakespeare, è sangue del suo sangue, vita della sua vita. Ad ottenere la efficacia voluta nella rappresentazione del soggetto speciale, quest'arte si appresta seguendo una corrente di manifestazione opposta all'antica. Essa, come opera d'arte finita, vede nel mito la sua stessa forma e sostanza, ma non sta

di fronte ad esso come l'arte tragica degli Elleni sta di fronte al loro mito. Le due cime esistono l'una per una verità artistica, l'altra per una verità naturale.

Wagner aveva trovati i soggetti dei miti occidentali confusi da tratti letterarii e morali, storicamente limitati e modificati secondo l'epoca in cui essi erano apparsi sotto la forma di poemi o di romanzi. Egli volle discernere in questi soggetti i tratti semplici, primitivi, popolari, comunemente intesi, soltanto dai poeti trascurati. Essi dovevano essere comunicati in una forma che loro era sempre mancata, nella forma del dramma. La musica doveva elevare la sua efficacia, immediatamente dirigendola sul sentimento; questo dramma voleva essere portato in una sfera affatto ideale. La potenza della musica lo poteva, e poteva estendere a tutti, anche al profano, la sua sensualizzazione ed il suo valore morale al di là della importanza scenica.

L'impiego delle arti nel dramma è quanto subito ci preoccupa. Il loro organismo altro non vuole che rendere percepibile al sentimento la sostanza dell'azione drammatica in tutti i suoi momenti. Noi vediamo il mito nell'azione sua originaria e pura, come un intento poetico realizzato nel dramma. Per ciò esponiamo la dottrina di Wagner semplicemente quale essa è.

XVI.

Egli è il terzo periodo dell'opera di Wagner quello di cui ora noi abbiamo a trattare, il periodo cioè, nel quale l'azione dell'ingegno suo si fa libera e personale, e in cui l'artista ha raggiunto lo sviluppo pieno delle sue facoltà produttive. Ma queste rivelano delle proprietà caratteristiche nel materiale disposto in favore del prodotto. Noi le studiamo in sè per ora, non di-

menticando certo per quale connessione di fatti fisiologici e psicologici esse esistono e donde l'artista le riceve.

La fantasia giustifica il suo intervento, il suo porsi a capo di questo movimento che realizza lo scopo del poeta, perciocchè essa è considerata come la guida di tutto lo sviluppo che si verifica nella natura umana, quando questa vuole pervenire alla cognizione delle cose col mezzo dell'arte. Essa fa ciò da principio e prima della scienza. Alla imaginazione spetta di regolare tutto il procedimento per cui l'uomo fortifica la comprensione delle cose per mezzo di una cognizione nuova e giunge così a quel momento medio che è dato dall'opera dell'intelligenza; ed è pure la stessa imaginazione che dirige lo sviluppo ulteriore che dalla scienza muove verso l'arte. Questa viene ad essere così principio e fine della conoscenza. Se l'uomo, dunque, ha prima il sentimento delle cose che la coscienza di esse, ciò vuol dire che egli specifica le sue cognizioni mano mano che dal sentimento generale delle cose si allontana per avvicinarsi alla loro cognizione parziale, e che, se vuole poscia condensare ed unificare nuovamente queste impressioni in un sentimento universalmente umano, egli fa ciò progredendo ancora sino all'arte, la forma più popolare ed universale della conoscenza, giacchè essa si rivolge al sentimento accomunato degli uomini.

Per conseguenza la lingua parlata è considerata come derivazione della lingua dei suoni, la quale alla sua volta la completa; la intelligenza sta nel medesimo rapporto col sentimento, suo principio e suo fine; così la storia ha come principio e fine il mito, la poesia ha come principio e fine la lirica. Si pensi alla forma dello sviluppo delle idee nel mondo, alla storia dello

avvicendarsi di arte e scienza, agli avvenimenti, ai rivolgimenti che modificano il carattere dell'una e dell'altra, benchè la fede le attacchi costantemente, e si vedrà emergere chiara la verità su notata.

Quale mezzo per rappresentare sensibilmente il mito non può riguardarsi la lingua parlata sola, che è un momento medio nello sviluppo della conoscenza umana. La ricerca si dirigerà tutt'al più su di essa, in quanto, rinforzando i suoi momenti in favore del sentimento, la lingua parlata si risolve nella lirica; poscia si applicherà alla musica e a tutti gli effetti sparsi e particolareggiati sì dell'una come dell'altra, in fine alla convergenza di questi effetti. Ma per la realizzazione del dramma altro concorre ancora. Gesto e danza sono, come la parola e la musica, elementi inseparabili, necessarii di quanto, mostrandosi alla superficie, deve realizzare in tutta la sua vitalità ciò che è substrato, vale a dire passioni e caratteri. L'insieme di tutti questi effetti convergenti, nel dramma, alla sua rappresentazione sensibile, si manifesta nello stile. L'effetto finale, il dramma in azione, esiste determinato dalla potenza dello stile, il quale non può pensarsi che quale una convergenza in una efficacia sola di questi gruppi di componenti, caratteri, situazioni. Essi sono chiamati con lo stile a manifestare il soggetto, concentrando in un tutto finale la più grande somma di effetti. Ogni effetto parziale non esiste come tale; esso falsa, in questo caso, il principio della sua esistenza e del suo valore; ma non è considerato che in una dipendenza costante da un altro e dall'insieme di tutti gli altri. Ogni effetto è ripudiato nel concetto di isolamento; esso esiste piuttosto come efficacia naturale, motivata, necessaria (in vista del dramma), determinata da cause certe. Ciò che l'opera ammette quale effetto

esteriore, senza causa, non è riconosciuto. Se questo costituisce una gradevole impressione isolata e non porta nessun contributo all'edificio finale, è arbitrario, e non fa progredire l'azione di un solo passo; invece di addurre chiara al sentimento l'intelligenza della situazione e dei caratteri, trattiene la sensazione sopra un momento musicale che sospende l'azione stessa o la inceppa, traendo tutto l'interesse, diventato esclusivamente quello del nervo uditivo, sopra una combinazione di suoni senza significato, sopra un effetto che, non essendo motivato, resta confuso e inintelligibile.

Il lavoro d'arte è sostenuto così da una struttura organica ordinata, equilibrata e da una logica in cui il sentimento e l'intelligenza si trovano in perfetto accordo. L'arte sovviene, in questo caso, al lavoro della natura, in quanto che lo completa; ne esagera alcuni tratti, perchè un carattere sopra tutti deve emergere. Ad essa non isfugge nulla; essa combina, misura, colma con una potenza propria; prepara, presenta caratteri ed avvenimenti, impiegando non un materiale a preferenza di un altro, ma tutte le sue specie ugualmente. Una quantità, una potenzialità sola costituita di tante parti piccole ed infinite, accoglie tutta la forza distribuita in tanti piccoli effetti, considerati come una moltitudine di potenze animanti e realizzanti il dramma. Essi sono dati dalla parola, dall'estensione della declamazione nel canto, quale rinforzo dei momenti sensibili della poesia e dell'azione drammatica, dal gesto e dalla copia dei mezzi che sensualizzano l'intrigo della scena mediante il rinforzo dell'orchestra, la quale, in una propria situazione musicale, lo rispecchia e ne aumenta l'efficacia coi suoi colori smaglianti.

Wagner è, dopo Shakespeare, il solo poeta, nei cui drammi un personaggio è presentato, dal principio alla

fine, colla costante trasparenza del suo carattere, e in cui la frase poetica, il suo momento melodico, il grido della declamazione, passata, aumentandosi, fino alla musica, lascia l'impressione completa, intelligibile della sua essenza una. Egli è il solo, che nel tratto più semplice, anche scucito, lo fa presentire, rivela il suo passato, la sua storia, il suo avvenire. Ogni tratto, ogni motivo dipinge lo stato di quelle anime, le conduce a traverso la catena degli avvenimenti, alla catastrofe, sia ad uno scioglimento felice o ad una caduta profonda. Esse sono presenti sempre, ed ogni loro mossa dipende dal pugno forte e serrato che tiene raccolte e strette tutte le guide secondo le quali esse debbono procedere, riuscire o precipitare. È questa una coesione effettuale che l'arcana e mostruosa potenza della musica completa e rafforza; essa la vivifica in favore del sentimento, gli porta le imagini in un quadro così intensivamente illuminato, che il discorso solo non potrebbe produrre. Si ricordi la triste ed amorosa scena fra Siegmund e Sieglinde nel primo atto della « *Walküre* ». Sarebbe essa pensabile così efficace e perfetta, senza la gran luce che vi spande la pittura musicale piena di tanto presentimento e così infinitamente colmante, nell'azione, le lacune della poesia? Che non ci dice essa musica nei momenti in cui la declamazione poetica non può manifestare più nulla al sentimento, non può elevarsi fino a quei motivi più forti, ai quali esso anela e si slancia, perchè l'angoscia e la passione non si confidano, non si abbandonano più che alla penetrazione, all'eloquenza dell'occhio ed al muto senso del gesto? Oppure si vuol prendere una parola timida ed affettuosa di Sieglinde, una minaccia rude, selvaggia di Hunding, un pensiero appassionato a triste di Siegmund; ebbene, tutto vi è ancora una rivelazione completa del

loro essere. Là è tutta una vita, tutto un avvenire. Non un effetto, per quanto piccolo, è disperso, non uno rilevato così, che astragga un momento solo dalla struttura e dalla posizione di quei caratteri. Il più grande concentramento di forze li tiene presenti e li fa sentire uniti nel loro organismo, pure a traverso le specie delle loro modificazioni esteriori. Tace la parola? Udite quella melodia dell'orchestra, quel mare fluttuante di armonie, quegli accordi, quei suoni i più semplici che vanno cercando e additandosi la loro affinità primitiva fra le famiglie diverse degli istrumenti, quel tono dolente, rassegnato, mite nel sorriso triste, quella esplosione di gioia esuberante e rumorosa, quei gemiti, quella immensa e superba serenità di tutta una creazione musicale che ci rivela una sempre nuova potenza dell'incanto. Quelle anime vivono là, foggiate e rappresentate nel mondo dei suoni, come proprii esseri agenti. Al grido della loro passione non basta più la parola; la musica sola ci sa dire, ci sa far presentire tutto e più che tutto. Vi ha una situazione musicale delineata nell'orchestra che è più intensiva dell'azione della scena. Al nostro senso intimo si rivelano sensazioni misteriose, imagini arcane e sublimi, noi siamo costretti a dare tutto il nostro essere a questa forma d'incanto che mitemente ci avvince e colma di gioia. Vi ha per noi quel gaudio che è la stessa nostra meraviglia. Noi comprendiamo ora ciò che non avevano presagito nè presentito mai, idee del mondo occulte ed elevate che ci tengono, sicure dello stupore col quale ci hanno afferrati. Non osiamo più di pensare alla forza del nostro sentire e della nostra intelligenza. Essa stessa è sorpassata nelle sue superbie e nei suoi voli è lanciata più in alto la nostra imaginazione.

La comparsa di Tristano, la scena terribile nella

sua pietà, in cui Marke vede che cosa vale un amico, l'ultima scena che tiene in pochi tratti tutto il dramma, la morte di Siegfried, i conflitti creati intorno a Brünnhilde, Kundry, Sachs, Wotan, Parsifal sono alcuni esempi. Shakespeare, Goethe, Balzac soltanto possono avere sognata e desiderata una pittura simile per i loro caratteri e le più belle e forti situazioni dei loro drammi.

La più gran copia di elementi sparsi trovano il loro concentramento in un getto finale in cui è lo sfarzo massimo dei caratteri e di tutti i valori corrispondenti poetici e musicali. Così più motivi importanti, giacchè in essi si rivela il carattere dominatore dell'azione, si uniscono stretti in una sola figura. Ciò dipende dalla necessità medesima per la quale gli elementi spirituali del dramma hanno dovuto convergere la loro efficacia in un punto il più elevato e dominante dell'azione. La sua prima ragione sta in fatti nell'unità di tutte le sue forze, che agiscono per un medesimo fine, quello cioè di renderla sensibile.

L'artista lascia che la forma dell'arte e l'impiego del suo materiale sia determinato dalla situazione drammatica. Una forma d'arte non esiste più come tale. Essa sarebbe insufficiente rimpetto al soggetto. Tutta la natura umana, come essa è in sè, vuole schietta il suo sfogo; in ogni sfera, in ogni momento della sua azione essa vuole essere riprodotta nell'arte in tutta la sua verità. Il soggetto intero vi è trasportato senza limitazioni; per ciò è necessario sciogliere ogni forma dichiarata arbitraria. È la conseguenza estrema a cui spinge la specie del soggetto trattato. Per raggiungere la rappresentazione vera del sentimento umano primitivo, come esso naturalmente si manifesta, l'artista deve necessariamente tornare indietro sino al punto

in cui è evidente che nessuna forma d'arte si presta ad esprimerlo come esso è, e bisogna conseguentemente sciogliere le tutte.

Il dramma musicale, nella sua vera efficacia non si realizza prestando tutti i suoi elementi la loro opera in misura uguale; l'opera d'arte dipende tuttavia da tutti i suoi componenti, nessuno escluso, e con necessità di coesione fra loro, in quanto è dalla convergenza di tutti i loro gradi di valore rappresentativo della sostanza che essa riesce a manifestarsi completamente e necessariamente. La forza che determina tutto questo lavoro d'insieme delle singole parti e commuove, recando ad una superficie luminosa quanto è substrato dell'azione, è dichiarata lo stile. In effetto, quando io debba rappresentare sensibilmente le proprietà più forti e rilevanti di un soggetto qualsiasi, tutto dipenderà dal come io saprò riunire in una efficacia sola tutte le potenze che per il mio fine mi si offrono. In altri termini, avrò fatto opera d'arte se tutti gli effetti, disposti e direttamente impiegati per il fine della rappresentazione ideale, procurano il predominio delle qualità essenziali del soggetto. Fra le maniere di manifestazione onde io mi posso servire per raggiungere il mio intento, ve ne ha una alla quale io posso sicuramente affidarmi. Se io la trovo sarò stilista; ma la verità del mio stile è posteriore, limitata cioè dalla specie di alcuni fatti e dalle loro circostanze di tempo e luogo. Ciò non ha significato soltanto per l'opera del poeta. Dopo quasi trecento anni che il melodramma esiste, l'eredità che la storia lascia all'artista è questa, che melodia, armonia, ritmo, nell'opera sono determinati dai caratteri e dalle situazioni in mezzo a cui anche il musicista colla sua arte si muove. Nell'opera moderna, morta la rara

intuizione del dramma in vero senso pagano, che si verificò in Italia, nella prima metà del XVII secolo, l'efficacia della melodia vi diviene troppo visibile, assoluta, ridevolmente abusiva; una volta trovata, essa, il più spesso indipendente dal contenuto ideale e considerata come prodotto artistico a sè, determina, imperiosamente sovrapponendosi alla poesia, una maniera barocca di trattare, ordinare, costruire la materia drammatica, ciò che il XVIII e il XIX secolo, ad intervalli, esagerano ancora. Ma se in qualsiasi tempo e scuola la efficacia del soggetto sulla melodia non trattiene una efficacia nuova di questa sullo sviluppo del dramma, ciò non vuol dire che questo soggetto e questo sviluppo drammatico non debbano essere in primo luogo significanti per l'artista che li ha domandati come base dell'opera sua. Se dunque il poeta-musicista è coerente, quando debba realizzare l'intento poetico, che è il fine del suo lavoro, gli converrà pure di ammettere che uno o più effetti muovono di là e che secondo quello intento poetico soltanto egli può formarsi lo stile. La situazione drammatica si determina la sua melodia non solo, ma la pone simultaneamente in quell'intrigo o conflittto di materiali armonici e ritmici agenti per il solo fine di manifestare il suo stesso carattere. Anche qui un intrigo, un'azione caratteristica musicale sta a' suoi motivi dominanti, che in sè rispecchiano i caratteri drammatici, come l'azione, il conflitto drammatico circuisce tale carattere in maniera di manifestarlo emergente. Le due azioni sono simultanee e non possono lasciarsi senza un reciproco svantaggio che si dà a conoscere nella inefficacia del tutto. I motivi musicali dominanti seguono le modificazioni circostanziali dei caratteri, rimanendo, come questi, informati di unità: essi vi-

vono della loro vita, della vita delle situazioni: con essi si dividono o si aggruppano in mille armonie o in mille contrasti, coordinati per un fine solo, il dramma. Come i motivi della lingua parlata, sono anch'essi intellettività sparse, riconosciute dal sentimento e tanto più efficaci e comprese, in quanto la loro manifestazione omogenea lasciò nettamente percepirli fissati per uno scopo. Quando essi si rivelano riuniti in un getto terminale, noi ci rallegriamo di essi come di una luce potente che si spande su tutta la storia del dramma.

Musicista e poeta si contengono analogamente nell'impiego del loro materiale. Ma gli elementi musicali non si aggruppano più, come nell'opera, in un momento convenzionale, in esso finiti e dove non erano che per un effetto isolato. Tutto il loro movimento ha un senso ed una quantità di sensi al di là del singolo effetto. Essi costituiscono una favella che rivela al sentimento idee più generali di quelle che la poesia crea per la intelligenza. È fissato così e di molto elevato l'ufficio dell'armonia: essa sostiene e dirige l'invenzione melodica che viene dalla situazione drammatica, dà al quadro trasparente del dramma la luce, la forza, la vita e fa risaltare tutta la plasticità delle sue figure. Essa non è pensata a parte, ma origina connessa colla melodia e col ritmo, imaginata di un solo getto mediante l'azione della fantasia, che è la guida nello sviluppo del sentimento verso la intelligenza e nuovamente ancora in quello della intelligenza verso il sentimento.

L'orchestra accoglie e personifica nelle famiglie degli istrumenti, o in essi particolarmente, le imagini della poesia con una capacità plastica di gran lunga maggiore, smisurata anzi, in confronto con quella della melodia

e dell'armonia. Non solo essa è la riproduzione aumentata e rinforzata dell'azione tragica, ma tanto può per essa la potenza e la varietà dei suoi coloriti, tanto può penetrarla intimamente, da conferirle, presentandola al sentimento, un ascendente, un effetto meravigliosamente intensivo ed afferrante, a raggiungere il quale la declamazione è così insufficiente come il canto. I tratti caratteristici del dramma vi si animano in una strana maniera, vi diventano figure istrumentali, armonie, brani melodici, accordi che le famiglie degl'istrumenti si distribuiscono nei contrasti più vivi e nelle conciliazioni più leggiadre. Quando si crederebbe fosse la scena che, o in tutto o in parte, determina certi effetti orchestrali, essa commenta ed illustra ciò che vi appare con tali colori idealizzando, che nell'opera diventa la capacità descrittiva più forte e, nella stessa varietà, la più concentrante ogni vera e necessaria efficacia drammatica, in una parola, essa vi si manifesta come la potenza principale. Essa deve questo potere alla natura del suo materiale, al dominio che l'artista può esercitare infinito sopra molti e diversi elementi riuniti in una massa, nella quale è forza perchè è equilibrio, senso e concordanza. Ciò che essa dai flutti dell'armonia getta alla superficie, è il dramma intero nella sua sensualizzazione sonora.

Tutte le parti di una scena, imaginata come sonoramente riprodotta nell'orchestra, vengono designate col nome di motivi; essi sono combinati ed aggruppati coll'obbiettivo di fare che alcuno tra loro emerga sugli altri ed uno più di tutti, come nel dramma vero alcuni caratteri sono sugli altri dominanti ed uno a tutti è superiore. Questi effetti, concatenandosi, conducono ad uno scioglimento musicale che è la rappre-

sentazione dello scioglimento drammatico. Egli è chiaro che ora lo stile non si comprende più soltanto in ragione del soggetto e delle sue proprietà, come prima abbiamo visto, ma in ragione del numero dei mezzi artistici in azione per il fine. Noi non possiamo più tenere presenti solo le determinazioni della metrica nella poesia, i rapporti della declamazione, non soltanto una successione di melodie, di armonie preferite, di effetti istrumentali, se anche ciò possa, secondo una certa nozione di stile, considerarsi esposto secondo l'abito dell'ingegno. Noi abbiamo che fare con una apparizione scenica, che per lo spirito umano è la più completa possibile e che tutti comprendono, appena la poesia e la musica si trovino in un rapporto di unità e di convergenza dei loro effetti. Le limitazioni del lavoro letterario e del lavoro drammatico sono sorpassate o meglio completate. La potenza costringente della musica sull'animo umano gli lascia la domanda del suo perchè. Il momento del dramma di Wagner risponde costantemente a questa domanda, perchè in esso la musica acquista davvero la sua incorporazione sensibile.

Secondo la teoria di Wagner, non solo ogni azione drammatica ha nel carattere capitale che la regge il suo punto centrale a cui convergono tutti gli altri valori ed effetti, tutte le altre forze del dramma, ma, nel tempo stesso, ha in quel carattere altresì il punto centrale di tutta un'altra azione, nella quale convergono le forze ed i valori musicali, cioè i temi. L'accumulamento di tanti piccoli motivi sparsi non è ciò che può sovvenire alla rappresentazione condensata di un carattere principale, ma nell'azione musicale, come in quella drammatica, la unione di tutti quei motivi in una dipendenza unica, la loro risoluzione in

un motivo solo e principale è ciò che garantisce la espressione rinforzata, intensiva del carattere dominatore sopra detto, il quale così ha per corrispondente un motivo musicale dominatore. A questo aderiscono e fanno capo gli altri motivi disposti in un intrigo favorevole al predominio ed alla evidenza massima del motivo tematico principale, in modo che essi aiutano costantemente la sua efficacia maggiore, il suo maggiore risalto. Nei « *Maestri cantori* » sarà il motivo della canzone di Walther, nel « *Lohengrin* » il motivo del San Gral, nel « *Tristano* » il motivo che tratteggia la situazione terribile nella voluttà del suo incanto, quando Tristano e Isolda hanno bevuto il filtro dell'amore, oppure il motivo dell'amore nella « *Walküre* », dell'anello nel « *Rheingold* », della fede nel « *Parsifal* ». In tutti i drammi di Wagner un motivo principale trae a sè l'interesse degli altri, li richiama, li fa aderire alla sua forma, costringe ad essa la loro risoluzione. Abbiamo detto come ciò avvenga di necessità per le esigenze dell'azione drammatica. Il motivo tematico è come l'ombra vivente di un carattere, la riproduzione musicalmente idealizzata di un intrigo drammatico, ambedue trasfigurate secondo le esigenze, ma trasparenti quanto all'unità della loro sostanza. L'intrigo scenico e psicologico del dramma si specchia nell'intrigo tematico dell'orchestra.

La dottrina di Wagner vede nello stile preso in grande, l'esecuzione dell'opera d'arte nel complesso di tutti i suoi mezzi rappresentativi. L'attività dell'artista creatore diede ad essa la forma: in quell'attività dunque è stile, dato che questa forma concordasse col soggetto, in quanto essa lo esprimeva giusto, chiaro e completo. Non può soltanto essere un'idea artistica che vuole una forma per essere rappresentata; ancora

può essere un' opera d' arte che abbisogna della riproduzione. In questo caso, fra ciò che ha da essere riprodotto od eseguito ed il momento della esecuzione, vi ha una idea di stile che per la musica sinfonica e il dramma musicale in ispecie, è ricca di conseguenze. Queste opere d' arte, in fatti, sono create per la loro riproduzione. Il loro contenuto ideale deve essere rappresentato con tutti i mezzi d' espressione accomunati e dirigersi a tutti gli organi di recettività egualmente accomunati. La concordanza fra la cosa da rappresentarsi e l' atto della rappresentazione deve essere completa, vale a dire che questa non può altrimenti consistere che nella unità dei mezzi d' espressione di tutte le arti. Tutte si uniscono per rappresentare sensibilmente il soggetto del dramma, dunque la loro legge è questo dramma. Noi vedemmo la posizione dell' orchestra rimpetto ad esso: sono come due mondi contessuti. Il canto drammatico è declamazione e melodia insieme. Esso non può mai considerarsi altrimenti che intimamente connesso coi tratti della melodia che dall' orchestra lo dirige e sostiene. Sono una e medesima cosa.

Ma la colonna principale che sostiene l' edificio stilistico del dramma è la concordanza giusta, immancabile fra la scena e l' orchestra. La rappresentazione di questo prodotto dell' arte riposa sulla spiegazione vicendevole nella quale si collegano parola, azione, musica. La parola si aggiusta per l' azione drammatica; essa vuole essere udita intelligibile e chiara, vincolata al ritmo perciò, accompagnata da un gesto naturale che ne aumenti l' espressione. Questa figura, questo quadro in cui tutte le parti componenti convergono già nella efficacia di un carattere capitale, si specchia nella superficie chiara del mare orchestrale che

ne accentua ed amplifica certi tratti con una potenza di colorito affatto propria [1]. Questi tre fattori coagenti si completano a vicenda: la concordanza, che tra loro va distribuita nella maniera più corretta, è la stessa unità del tutto. È la unità dei grandi componenti o delle arti; e, come suo substrato, sta l'unità dei piccoli componenti, che incessantemente lavorano per lo stesso fine e che noi considereremo tra breve più da vicino [2].

XVII.

Che questa nuova forma della musica drammatica non è in nissun modo da considerarsi arbitraria, ma è conseguenza necessaria del suo stesso sviluppo attaccato ad un' epoca di cultura storica nuova, ci insegna

[1] Come preparazione del dramma di Wagner è da considerarsi, per questa efficacia, l'opera di Spontini.

[2] In un piccolo scritto « *Sull' impiego della musica nel dramma* » (*Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama — Bayreuther Blätter. Elftes Stück. 1879*) Wagner dice: « La scienza estetica ha stabilita l'unità come esigenza principale di un' opera d'arte. Anche questa unità astratta si lascia difficilmente definire e la sua falsa concezione guidò già a grandi errori. Essa ci si presenta il più chiaramente contraria nell' opera d'arte finita, perchè è quella unità che per essa determina il nostro interesse e ci mantiene sempre presente la sua impressione totale. Incontrastabilmente questo successo è ottenuto nel modo più completo mediante la rappresentazione vivente del dramma, per la qual cosa non ci garba di riconoscerlo come l'opera d'arte completa. L'« *opera* » era da essa lontanissima. e ciò forse per la ragione che essa simulava il dramma, ma, per amore della forma dell'aria, essa lo scioglieva semplicemente in tanti pezzi senza nessuna connessione ». « Tuttavia la nuova forma della musica drammatica, per costituire, come musica, una nuova opera d'arte, deve mostrare l'unità del tempo di sinfonia, e ciò essa raggiunge quando, nella più intima connessione col medesimo, si estende su tutto il dramma, non solo sopra alcune sue piccole parti arbitrariamente rilevate. Questa unità esiste poi in un tessuto di temi fondamentali che si conduce per tutta l'opera d'arte, i quali temi, come nel tempo di sinfonia, si stanno di fronte, si completano, si trasformano, si separano e si uniscono; soltanto qui è

la storia stessa dell'arte. Non giova lo accumularsi dei pregiudizii. Non si può produrre isolatamente e rendere accettabile agli uomini l'espressione di un'arte qualunque. Vi ha un nesso causale che la prepara e non la vuole foggiata che quale essa è. L'hanno procurata cioè tali ingegni, tali avvenimenti; essa è passata in mezzo a tali società ed ha seguito il gusto publico generale. E che fa altrimenti la vera arte della musica, per la sua natura, se non esprime direttamente le forme del piacere sensibile, delle potenze volitive, delle commozioni psichiche, come altrettante forze che muovono fenomeni atti a comprendersi dai sensi?

Coi mezzi naturali di cui si serve la musica del 1600, emancipata appena dal pervertimento della tecnica nel quale il XVI secolo l'ha ridotta, essa trova nella semplicità della tragedia greca il termine giusto

l'azione drammatica eseguita e rappresentata che dà le leggi delle separazioni e delle unioni, le quali leggi là erano prese originariamente dai movimenti della danza ». « Io consiglierei chi è educato dalle condizioni della nostra musica istrumentale romantico-classica, e vuol tentare la musica drammatica, di non praticare effetti armonici ed istrumentali, ma di aspettare, per ogni efficacia di questa specie, una causa bastevole, perchè altrimenti gli effetti non riescono. Berlioz non poteva essere più profondamente tormentato che quando gli si presentavano sulla carta deformità di quella specie e si supponeva che a lui, il compositore del sabba delle streghe, dovessero specialmente piacere. Liszt spicciava queste stupide pretensioni notando che la cenere di zigaro colla segatura bagnata coll'acqua forte non era un buon piatto da servirsi ». « Nell'introduzione istrumentale del « *Rheingold* » mi fu persino impossibile di lasciare il tono fondamentale, appunto perchè io non aveva nessun motivo per cambiarlo; una gran parte della scena che segue fra Alberico e le figlie del Reno io non potei rappresentare che richiamando le tonalità affini più vicine, giacchè il carattere passionato si esprime qui nella sua ingenuità più primitiva. Ma io non nego che alla prima scena di « *Donna Anna* », la quale, presa dalla più grande passione, tiene fermo il seduttore « *Don Giovanni* », io avrei dato certamente un colorito più forte di quello che Mozart vi credette adattato, secondo le convenzioni dello stile dell'opera e de' suoi mezzi di espressione che egli per primo ha arricchiti ».

per unirsi ad essa. Posta così nella via dell'espressione, essa non vi si contiene nei limiti che la poesia le assegna, ma fa un esagerato profitto dell'ascendente che essa ha maggiore sul sentimento. Poi ogni suo materiale aumenta, si perfeziona; ed il primo stimolo del musicista, appena se ne accorge, è di abusarne, di dominarlo, di costringerlo. Nel medio evo, quest'arte si era sviluppata nella direzione del sapere matematico, della speculazione filosofica, teologica; ora, come arte espressiva, tutto parla del suo predominio sulla poesia, ed eccede presto ogni limite e degenera negli abusi melodici, sì da avere altrettanto poco senso, quanto ne aveva avuto nell'epoca in cui sfoggiava l'arido suo sapere armonico. E l'opera comincia a correre sfrenata la china della melodia assoluta. Serii musicisti la ripudiano per la Cantata, Händel, Bach per l'Oratorio, Marcello pel salmo; Voltaire ne ride, non sa perchè l'opera ci sia e la sferza; Rousseau la dice apertamente una sciocchezza, Beattie la condanna, Rameau non riesce a imbrigliarla, Gluck la insegue, la ghermisce e l'atterra. Ma contemporaneamente la musica si è sviluppata in una direzione diversa. Dalla maniera della danza essa è riuscita alla sinfonia di Haydn. La sua struttura, un aggrupparsi di figure di danza, passa invariata a Mozart ed a Beethoven; il suo contenuto si modifica. Complicazioni ardite, giuoco dei temi, talvolta crudezze armoniche si ritrovano, si coordinano sempre per un carattere principale medesimo, non altrimenti spiegabile che nel senso musicale, mai secondo intenzioni drammatiche. Certo, Mozart e Beethoven non armonizzano come Haydn; l'uno e l'altro scopersero tesori di modulazioni ed era serbato al genio di Beethoven di rendere indipendente la musica istrumentale sul terreno in cui essa domina assoluta, poco dopo che le ultime sinfonie di Mozart

sembrano non potervi rimanere più, ristrette già nei limiti musicali, aspiranti ad uscirne, provocate da possibilità drammatiche. Era nella nátura di Mozart. Come prima sul terreno della danza, ora su quello del dramma, la musica istrumentale avrebbe pigliato ad imprestito i suoi effetti, senza la potente sinfonia di Beethoven. Per lui erano angusti, insoffribili i limiti dell' opera, sulla base della forma della canzone, come a Mozart quelli della sinfonia. Nel « *Fidelio* » Beethoven non potè dire quasi nulla, e ciò che Mozart disse nel « *Don Giovanni* » e nel « *Figaro* » è assai più e meglio di ciò che egli tentò nella sinfonia. Dopo la sinfonia di Beethoven, l'eccitazione drammatica s' impadronisce della musica istrumentale: quella grande opera d' arte aveva segnato l' ultimo confine, dopo il quale si è nel terreno del dramma. La musica che, rispetto all' opera, ha esaurite tutte le sue possibilità, muovendosi nelle solite forme dell'arte, vede originare dalla tragedia le sue virtù nuove, quelle appunto che, nel campo istrumentale, già hanno innestato il pathos del dramma. Un nuovo stile si forma: egli è lo stile della musica programmatica, che risponde a nuove esigenze e sta per opposizione allo stile della musica di sinfonia. L' episodio drammatico diventa il contenuto e la forma del tema e del controtema, quella del loro sviluppo e della loro conclusione. La composizione istrumentale si trasforma nella descrizione di un dramma intimo o di apparizioni del mondo esteriore. Da Beethoven a Berlioz, da Weber a Liszt, quale immenso passo in questa direzione! « *Romeo* e *Giulietta* », come poema sinfonico, vuol essere un dramma intero rimpetto all' Ouverture « *Leonora* »; così « *Tasso* » o « *Mazeppa* » rimpetto alle Ouvertures dell' « *Oberon* « o del « *Freischütz* ». Nessuna meraviglia se, dinanzi a questa im-

potenza della descrizione o della recitazione istrumentale che, sciogliendo ogni forma, aspira al melodramma e non riesce che al suo aborto, il musicista dichiara essere di competenza non della sinfonia, sì bene del dramma musicale lo esprimere l'ideale che dalla tragedia era pervenuto alle forme della sinfonia come loro contenuto o soggetto. Il momento lirico dell'opera di Weber, preoccupato di più degli effetti della vecchia grande opera, rese per lui impossibile il dramma musicale, come impossibile per i nuovi compositori fu la sinfonia, preoccupati come essi erano del programma drammatico della nuova musica istrumentale. Essa non ha aiutato nessuno sviluppo della musica sinfonica: non lo poteva: essa è rimasta un'assurdità, provocando il dramma musicale atto a realizzare quel piano al quale la musica istrumentale era attaccata e tuttavia impotente nella forma della sinfonia, o costretta a sfruttare, nell'opera, la forma invariata di Mozart e di Rossini. Wagner stesso ha espresso il principio di necessità del suo nuovo dramma con queste parole: « Nella forma legale del tempo della sinfonia classica, la musica istrumentale pura non bastava più a se stessa, e cercò di estendere in ogni maniera la sua capacità, specialmente mediante rappresentazioni poetiche facili ad eccitarla; ciò che qui reagì non potè più riempire vitalmente quella forma classica e si vide costretto di accogliere in essa quanto le era affatto straniero e di svisarla. Se quella prima direzione conduceva all'acquisto di nuove capacità e scopriva le pure incapacità che reagivano contro di essa, fu manifesto che gli errori illimitati che minacciavano di danneggiare seriamente lo spirito della musica, si potevano tenere lontani, nel proseguire a sfruttare quelle capacità, solo con ciò, che questa direzione si volgesse

apertamente verso il dramma. Ciò che là restava inespresso poteva esprimersi qui chiaramente e decisamente, e per ciò ad un tempo liberare l'opera dal bando della sua origine innaturale. E qui, nel dramma così da chiamarsi « *musicale* », è appunto dove noi, con riflessione, ci possiamo rendere conto chiaro e sicuro dell'impiego delle nuove capacità musicali acquisite, per coltivare forme d'arte più nobili ed inestinguibilmente più ricche » *(Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama)*.

La storia dell'opera pone il nuovo dramma musicale al suo posto e addita a noi il giusto punto di vista per giudicarne rettamente e goderne. Ma davanti a noi sta l'opera d'arte e ci è d'uopo rivolgere ad essa il il nostro studio attento. Le prime forze della vita totale del dramma nel senso di Wagner, sono le sue forme plastiche fondamentali: i motivi drammatici nella forma della poesia, i motivi tematici nella forma della musica. Essi sono quegli stessi concetti fondamentali che dànno al dramma i mezzi per i quali si riproduce tutta la sua azione. L'intrigo tematico non è lo specchio di quanto solo momentaneamente appare sulla scena, sì bene del concetto fondamentale psicologico dei caratteri, il quale ha nel fenomeno sensibile la sua più o meno evidente manifestazione. Se dunque l'elemento della musica e quello della poesia riproducono il dramma, noi dobbiamo studiare la legge che li dirige e determina la loro azione. Noi troveremo proprietà differenti nella loro costruzione, nel loro impiego, nel loro sviluppo, in una parola, nell'organismo dell'opera d'arte, visto nel lavoro delle parti più piccole, e non solo come esse sono in sè, ma come diventano, si alternano, si lasciano, si ritrovano, si combattono, si conciliano. Giacchè conosciamo la natura del soggetto nel

dramma di Wagner e come vi si comprende ed amplia la nozione dello stile, è d'uopo determinarne la ragione e le parti che lo compongono. Qualità di materiali, circostanze vicine, metodo, specie e ordine dei mezzi, ecco quanto può spiegarci l'edificio, giacchè noi ora conosciamo già le intenzioni dell'operaio, la forma, le qualità del suo ingegno, l'assoluta personalità della sua creazione, in cui sta la impronta immancabile ed uguale come quella d'un medesimo sigillo sulla cera.

L'azione drammatica è giustificata dai suoi motivi. L'espressione del soggetto, il mito, dipende da quella giustificazione che ne ha in sè appunto i mezzi. Per aiutare questi mezzi di espressione che si condensano e concentrano senza sforzo, il sentimento naturale è chiamato ad accogliere l'azione della intelligenza verso se stesso. Il fine dell'opera d'arte essendo l'espressione del mito, il dramma, per generalizzare idee e sentimenti, secondo la specie e le esigenze del soggetto che ha da rappresentare, dirige verso il sentimento tutti i suoi mezzi d'espressione. Il modo per intendere l'azione è di far concentrare tutti i suoi motivi in un momento del sentimento. Ciò si rende possibile per l'artista nei motivi determinati dell'azione, la quale accoglie tutti i motivi che stanno al fondo dei momenti separati, per importanza minore, del dramma, e fa in modo che essi, per quanto secondarii, abbiano ad apparire come rinforzo dei motivi principali. Questi per se stessi rinforzano i momenti dell'azione che loro corrispondono. Nel rinforzo dei motivi del dramma il Wagner inchiude un'idea tutta propria e personale nè espressa nè attuata mai; essa non potrebbe in nissun modo adattarsi a quell'accumulamento di motivi musicali diversi nel seguito di un'azione, la quale per essi non raggiunge nessuna unità, nessuna chiarezza. La loro

comparsa e il loro avvicendarsi non hanno giustificazione nè per il sentimento, nè per la intelligenza, e non sono, in verità, nè dall'uno nè dall'altra compresi; ma esistono soltanto in virtù di una convenzione formale sanzionata praticamente nella specie del prodotto, oppure sono inventati ed accumulati senza connessione, però dietro l'esperienza che, anche se non giustificati dal dramma, sono graditi ogni qual volta vi ha fra essi una differenza dinamica ed espressiva o un intervallo tale che li porta a svegliare nell'uditore sensazioni diverse, contrastanti, opposte. Questa varietà, che innegabilmente alletta, rimane spesso un quid a sè e non ha nulla che la attacchi all'azione, se non la presenza simultanea dell'azione stessa, che essi più inceppano e deviano, che non commentano e fanno progredire. Un'azione che sussiste per il dominio di tali suoi caratteri più importanti, un'azione che in questi suoi motivi principali ha il suo perno, la sua unità per cui è intelligibile, non può vivere nè procedere mediante lo accumularsi di piccoli motivi musicali indipendenti, posti arbitrariamente uno accanto all'altro o limitati nel pezzo, che non ha altro fine all'infuori di sè. Essa sussiste per il rinforzo che al suo motivo dominante comunica l'intrigo dei motivi secondarii tutti, il loro aspirarvi, la loro risoluzione o immissione in esso. Questa aderenza costante, questa unione di motivi musicali convergenti in uno solo, non può essere compresa come sterilità dell'invenzione. Il dramma musicale di Wagner dimostra facilmente e presto il contrario. Per ora altro io non dichiaro che queste due cose: non si dimentichi cioè che la creazione di questi motivi avviene in armonia colla situazione drammatica, e che il musicista prescindeva finora dal loro valore rappresentativo per tenere esclusiva-

mente al loro valore melodico nuovo, se anche nulla dicente per essa.

Ciò che nel mito, sviluppato come dramma, intende il Wagner per « *espressione necessaria umana del sentimento* », è appunto ridotto a questa unità della rappresentazione, in quanto all' interesse particolare, occasionale di uomini viventi fra speciali circostanze storiche o attaccate all' ambiente, viene tolta ogni forma, ogni ascendente specifico e limitato e diventa l' interesse di un solo uomo, il suo sentimento unico, vero in tutti i tempi ed in qualunque luogo [1]. Le differenze spariscono appena questi uomini e queste circostanze tipicamente si rassomigliano e si concentrano in un tratto che è la natura osservata chiaramente dalla coscienza dell' uomo. Come questi uomini e queste circostanze si rassomigliano e si confondono, così i mezzi dell' arte, che sono diretti ad esprimerli o compiacere ai loro sentimenti. Se ne deduce perciò una parentela, una affinità di pensieri, di parole, di radici delle parole nella poesia, come una affinità parallela fra i suoni per il fine medesimo, che è l' efficacia dell' espressione sul sentimento. Da questo punto di vista si rileva la necessità, onde si annuncia nel dramma questa nuova potenza che è la musica. L' uomo, in una fase del suo sviluppo intellettuale che è già la sua vita superiore, passa da uno stato materiale ad uno contemplativo. Se egli esercita la sua speculazione sulle cause dei fenomeni, sulle potenze della volontà, rappresentandosi la divisione delle cose, delle individualità, dei caratteri e degli interessi che ha da manifestare, si dirige alla ragione e commenta e spiega

[1] Ciò non esclude il principio della nostra critica, che stabilisce la specie delle facoltà produttive dell' artista e vede le sue opere improntate di uno e medesimo carattere.

per la elevatezza della mente le leggi fondamentali delle cose, per mezzo di formule, colle esattezze e le perspicacità del pensiero. La lingua parlata per ciò gli basta. Per formare, per ordinare, per distribuire interessi e spiegarli per mezzo di idee, essa dispone di molte particolarità favorevoli direttamente all'intelligenza che le deve ricevere. Ma essa non basta più quando l'uomo voglia spiegare e comunicare verità non ad uomini speciali, ma alla comunità degli uomini, prendendo di mira le loro facoltà sensibili, le quali sono proprie così degli eletti come dei più ordinarii. Se ciò che vi ha di più elevato può essere in tale guisa manifestato ai sensi, in maniera da essere da tutti gli uomini egualmente compreso, egli è certo che nel momento della manifestazione domina allora il sentimento da cui essa infatti deriva ed al quale si dirige; è il sentimento che allora lascia apparire rinforzato il motivo della manifestazione medesima. La lingua parlata spiegava, offriva descrizioni, era efficace sulla intelligenza; ora essa ha bisogno di operare potentemente sui sensi ed acquista la efficacia a questo fine necessariamente accresciuta, quando essa è tanto aumentata, come aumentato è il motivo, da rivolgersi nella lingua musicale. Si pensi a questo fatto semplice che, anche nella vita ordinaria, cade costantemente sotto i nostri occhi. La espressione di un motivo rinforzato in favore del sentimento richiede la risuonanza aumentata della parola e della declamazione naturale, unitamente provocando l'aumento del gesto. Ma un artista declama, accentua diversamente, secondo i momenti dell'azione ed il carattere che rappresenta. I movimenti del suo corpo sono in corrispondenza colla espressioue che emana dalle sue parole. Egli non agisce così, tanto per la intelligenza, quanto per il sentimento. Una parola me-

diante la sua radice linguistica e l'accento che ammette sopra una o più sillabe speciali della sua composizione, dichiara netto ed esatto il suo significato, così più parole spiegano l'idea più complessa all'intelligenza. Se l'artista, accentuando in modo speciale alcune di esse, colorisce la declamazione, egli lo fa nell'intenzione di rinforzare in favore del sentimento alcuni momenti principali della rappresentazione, in maniera che essi siano da quello percepiti prima che dalla intelligenza. Una declamazione così vivamente accentuata ci porta a presti passi verso quella sua forma musicale che è il canto o la melodia. Si corre verso la musica, si versa la copia della manifestazione nella maniera musicale, senza costrizione alcuna, rinforzando uno o più motivi immediatamente per il senso intimo dell'uomo. Ciò non è meno vero, tanto se avviene nella vita ordinaria che quando trattasi del dramma dell'arte.

Un forte momento dell'azione deve emergere, dacchè esso contiene più che mai la rappresentazione del suo carattere dominante. Il poeta ha concentrato su di essa tutta la forza, distraendola da una quantità di interessi e di caratteri deboli e sparsi; ma egli è appunto che in quel momento principale tutti si compenetrano, si compendiano e conciliano. È mediante quell'atto, preparato con intenzione, rinforzandolo sopra tutti gli altri, che egli intende dare, col carattere dominante, tutta la somma degli altri caratteri che gli stanno attorno agendo in suo favore, creandogli il conflitto necessario per farlo emergere. La sua attività è aumentata così, che egli, colla sua arte, si trova al punto di contatto colla musica. Egli è ai confini della poesia. La sua lingua, rinforzando il motivo, è diventata musica. Giunto così sul terreno della melodia, egli comprende tutta la necessità del suo impiego nel dramma;

la lingua dei suoni subentra giustificata e considerata come una potenza imperante per rendere dominatore ed intelligibile per il sentimento il motivo in favore di esso rinforzato. Da questo punto di vista si capisce perchè la lingua sia involontariamente spinta verso una direzione musicale, perchè la lingua moderna si volga verso il suo momento lirico. Perciò il Wagnerismo cerca e sceglie in essa quella forma antica che, nell'obbiettivo di presentare la materia poetica intelligibile dal sentimento, abbia anche da armonizzare colla caratteristica propria del mito che essa è chiamata a rappresentare. Giacchè la lingua dei suoni è considerata come principio e fine della lingua parlata.

Lo studio sulla formazione della parola, sull'importanza della lingua conduce a credere che essa si è formata per la necessità che ebbe il sentimento di distinguersi per mezzo della voce e di servirsene per sceverare oggetti esteriori, che fecero impressione in noi e svegliarono le nostre sensazioni. Voce e parola sono un mezzo che soddisfa l'aspirazione che il senso intimo ha di manifestarsi. Gli oggetti esteriori non agiscono, mediante le loro impressioni, tutti egualmente su noi; il sentimento, modificandosi, può manifestarsi, secondo le impressioni ricevute, nelle modulazioni della voce che risuona. Questa diventa una musica. La voce si abbassa e si alza, si estende e si abbrevia, è trattenuta o rinforzata, ma, anche unita col gesto, non riesce a darci il contenuto esatto del sentimento, e può solo variare le sue manifestazioni in un passaggio dalla generalità di piacere a quella di dispiacere, come pure il sentimento stesso, nel momento della lingua dei suoni, non può manifestare esattamente le impressioni diverse, per cui gli oggetti esteriori agirono differentemente sulla sensazione. Così il sentimento è costretto a tro-

vare una forma distinta, netta, decisa per la voce risuonante, di foggiarla in una propria maniera, rivestendola diversamente in modo da corrispondere all'impressione dell'oggetto. Questo oggetto stesso fu che gliela prestò; di guisa che, questa veste venne a rinchiudere la voce in una forma distinta che rispecchiava la forma speciale in cui manifestavasi l'oggetto all'esteriore. Questa forma della voce fu designata mediante un'aggiunta o un tessuto di consonanti mute che ad essa si aggiustarono. La lingua, vista nella sua causalità sensibile, si manifesta così costruita secondo la veste che ricevettero le vocali, le quali formarono le radici della lingua stessa. La impressione degli oggetti fu tradotta e trasmessa al sentimento mediante un rinforzo dell'espressione contenuta nell'impressione di quegli oggetti. La stessa combinazione della radici secondo la loro affinità e somiglianza, diede questo rinforzo per il fine di parlare al sentimento. Così rinforzata l'espressione, ne risultò rinforzato l'oggetto stesso il quale manifestò le sue varie specie secondo le gradazioni di forza che riceveva mediante la disposizione delle radici, restando nella sua unità completa dichiarato al sentimento, quando in queste radici esso scopriva la parentela che le legava insieme. L'allitterazione o rima iniziale (« *Stabreim* ») è riconosciuta dal Wagner come la proprietà più antica, primordiale di tutte le lingue poetiche. Come si vede, esso procede tutt'altro che arbitrariamente; fissa momenti naturali di certi fenomeni e guarda in questi come in momenti artistici. Ciò è giusto, tuttavia sino ad un certo punto: giacchè, ciò che quel momento naturale e tutto sensuale della lingua e della voce risuonante diventa per l'artista che ha tutto un sistema sott'occhio e n'è padrone e vi lavora nelle parti mi-

nime, si aumenta al segno da costituire un'azione riflettente dello spirito che crea artisticamente non già ritornando a forme naturali, ma progredendo verso forme superiori. Egli non è però un puro lavoro della riflessione. La imaginazione vi è naturalmente ridotta, dal momento che ad essa si presenta la natura del soggetto speciale, il mito [1].

[1] Wagner giustificò in maniera opposta l'impiego suo sistematico della lingua poetica, la quale aveva per conseguenza il rivolgimento della lingua musicale, ma si adattò l'allitterazione usata anche dagli ultimi poeti tedeschi in principio del secolo XIX, completandola e trattando il suo materiale poetico-musicale inseparabile molto più analogamente e logicamente di loro. Ciò mostreranno al momento opportuno alcuni esempi. Intanto ecco un esempio dell'allitterazione (Stabreim) usata dal Wagner.

SIEGFRIED UND GUNTHER

Blühenden Lebens
labendes Blut
träufelt' ich in den Trank:
bruder - brünstig
muthig gemischt,
Blüht im Trank unser Blut.
Treue trink' ich dem Freund:
froh und frei
entblühe dem Bund
Blut - Brüderschaft heut'!
Bricht ein Bruder den Bund,
trügt den treuen der Freund:
was in Tropfen hold
heute wir tranken,
in Strahlen ström' es dahin,
fromme Sühne dem Freund!
So — biet' ich den Bund:
so — trink' ich dir Treu'!

— R. Vagner. *Götterdämmerung*. Dritter Tagaus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen — Erster Aufzug — *Die Halle der Gibichungen am Rhein*. —

In questo esempio, quasi tutte le parole, secondo il loro senso vicendevole, sono l'una all'altra collegate mediante le loro radici affini e le rime iniziali delle consonanti.

Wagner quindi, per la espressione del mito come dramma, deduce la inettezza della lingua moderna, la quale rappresenta uno stato di accomodamento di quella lingua primitiva più indicata a rendere intelligibile al sentimento l'impressione dell'oggetto su di esso. La lingua moderna, come accomodata per la intelligenza, non vi si presta. L'allitterazione è la forma originale, propria della espressione degli oggetti, del loro carattere o dell'impressione che essi producono sul sentimento. Questa è definita mediante l'apposizione delle consonanti mute alle vocali. L'unità della impressione svegliata in noi da un oggetto non può vedersi nella rima finale, dacchè essa non si stabilisce tenendo conto dell'affinità o somiglianza d'impressione degli oggetti. Per sua natura, essa non converge immediatamente verso l'unità della loro impressione, ma collega effetti in una sonorità che non definisce, cioè non esprime, dipende tuttavia dal contesto logico delle idee che la precedono e crea una disposizione d'animo totale da un verso all'altro.

Oltre a ciò, quando la intelligenza vuole manifestare un intento poetico, la sua azione non può essere che dissolvente. Essa esamina tutta quanta la realtà dell'oggetto in tutti i suoi particolari e li comunica mediante il suo organo, la lingua intellettuale moderna. Ma la finzione poetica consiste nel comprendere di un tratto la connessione che sta fra le parti costituenti l'oggetto, e ciò con uno sguardo solo, che dalle particolarità dell'oggetto resta più lontano che lo sguardo della intelligenza e però abbraccia di più. La impressione di questo sguardo è la stessa realtà ideale ed è accolta dall'occhio del sentimento, comunicata dalla lingua di questo, il quale, come poetico, la comunica in una lingua data dalla intelligenza poetica, mediante

un organo che corrisponde all' oggetto della poesia; così la comunica nella maniera più intelligibile al sentimento. Una grande connessione tra fenomeni è comunicabile appunto per il fatto che questi vengano condensati o semplificati; ma in questa condensazione è già il rinforzo dei momenti o motivi principali dell'azione, i quali saranno manifestati da motivi rinforzati nei mezzi che alla rappresentazione del soggetto contribuiscono. L' atto del poeta, per cui un motivo è rinforzato, consiste nel far sì che momenti diversi della intelligenza, che vi sono contenuti, siano immessi o fatti passare in un momento del sentimento. Allora egli è costretto da questo atto a compiere l' altro, cioè a volgere la lingua parlata verso il lato in cui essa mostra la più grande affinità colla lingua dei suoni, considerata come l' organo originario del sentimento. La lingua adottata preferibilmente per il fine, che è un momento musicale, si dà tutta in favore di esso. Rappresentare momenti rinforzati dell' azione è l' esigenza dell' attività poetica. L' artista vi adempie quando esprime al sentimento i motivi delle figure rappresentate poeticamente. La intenzione poetica vuole essere espressa e realizzata. Per questo fatto è scelto come primo mezzo il passaggio della lingua parlata nella lingua dei suoni. Un altro elemento accoglie l' intento poetico dell' intelligenza. Esso è di natura tale da rendere fecondo il seme ricevuto, in quanto può realizzare tutta la copia di espressione del sentimento di cui appunto la lingua parlata, giunta al suo limite, va in traccia, accentuando e rinforzando in maniera la declamazione, da influire nella lingua musicale, in una musica propria.

Quell' elemento è la musica, dalla quale uscì l' espressione melodica originaria, sviluppatasi poi nella decla-

mazione, nella parola e nella lingua, come dal sentimento si sviluppò la intelligenza. Questa riconosce nuovamente se stessa nel sentimento, come la lingua parlata riconosce se stessa nella lingua musicale. È una giustificazione, una compensazione mutua. Come più addietro si disse, tutto ciò avviene in virtù della potenza di collegare che ha la fantasia. L'affinità fra il sentimento e l'intelligenza si rivela per il carattere puro umano, « ciò che forma la natura della specie umana come tale ». [1] Con ciò si ha un'idea della posizione della poesia nel dramma musicale; essa vi è impiegata per disporre l'organo della intelligenza, come espressione del sentimento. La misura del verso costituisce i gradi della ritmica ed il movimento caratteristico della declamazione; la rima, da finale, passa ad essere iniziale, in quanto la combinazione e la disposizione delle radici, per ciò che esse offrono al sentimento ed alla intelligenza l'imagine ed il motivo occulto della loro affinità, rappresentano chiara al sentimento la semplificazione stessa delle imagini per esse espresse. Dall'accentuazione della declamazione, in maniera intelligente e rinforzata per il sentimento, nasce la melodia del verso; questa può avere una certa influenza sul formarsi della melodia. L'accento è posto sopra sillabe e parole acciò che esse siano intelligibili; ne segue un alzamento ed un abbassamento del tono parlato e poscia del tono musicale. Se questo canto — un periodo declamato intensivamente lo è già — estende più o meno il valore delle sillabe o delle parole, nasce il ritmo, la battuta poetica, la quale più non si può isolare nel dramma, ma aderisce al moto convergente di

[1] R. Wagner. — *Oper und Drama. Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.*

tutti gli altri elementi e porge occasione alla composizione della battuta ritmica musicale. L'accentuazione del verso parlato ci rinvia al tono tenuto del canto; dunque è nella natura di quella che va cercata la formazione di questo. Come altra volta si disse, i limiti finali di un'arte toccano qui i limiti iniziali dell'altra. Ciò avviene senza sforzo. Ma il poeta, una volta passato colla lingua dalla parte in cui essa è più affine colla musica, esercita su di essa una certa pressione, perchè la utilizza più in riguardo alla sua armonia, che per rispetto al suo significato; per porre un qualche equilibrio in questo spostamento di proprietà, la musica è costretta a gravitare piuttosto sulla sua espressione, sul concetto che in essa sta rinchiuso, che sulla melodia pura e indipendentemente giudicata. Il momento lirico o musicale descrittivo in Wagner è sempre un imprestito che un'arte fa all'altra. La lingua nel « *Tristano* », nei « *Nibelungi* », nel « *Parsifal* », e non nei momenti lirici soltanto, ma nelle situazioni più drammaticamente tese, non si dirige tanto all'azione, con forme plastiche, o al pensiero, quanto si effonde in una disposizione dell'animo, in una sensualità musicale, in cui cerca il suo maggiore effetto; essa non può a meno di non essere spinta ad uno di questi suoi estremi, dal momento che è adoperata quasi astrattamente come suono; ogni figura, ogni forma plastica deve diventare musicale come la poesia, come la vita stessa in cui sono posti i personaggi dell'azione. Non si può quindi assolutamente sostenere che il Wagner faccia la musica serva della poesia o questa dell'altra. Nelle scene, per esempio, fra Wotan e le Walküre, Wotan e gli Dei, in quella fra Marke, Tristano e Isolda (2° Atto), fra Siegfried e Brünnhilde (« *Siegfried* » 3° Atto) e in altre più liriche che è inutile citare, noi sentiamo che in quella

poesia è troppa musica, anzi che essa è spesso una effusione musicale con poco pensiero; ma, poichè il musicista geniale, con mezzi di efficacia rispondenti al suo scopo, completa necessariamente la descrizione del dramma che la poesia abdica in favore della musica, noi siamo vincolati e soddisfatti da questa impressione totale che risponde alle nostre esigenze aumentate.

La necessità di adottare l'allitterazione nel verso deriva dall'avere osservato che fu la sensazione originaria dell'uomo, la quale dovette trovare o inventare radici e parole che, costrette dal sentimento delle cose esteriori, designavano, esse uniche, gli oggetti oppure una sensazione svegliata da essi. Questa radice ha in sè una forza che stimola il sentimento, perchè, di fronte agli oggetti, essa è che, per comprenderli, determina il momento ed il modo del loro essere, della loro specie ed impressione. Essa dunque ha un organismo, il quale è costituito di materia e di forma; quest' ultima è la radice stessa come veste della voce; ma la fonte originaria, la forza stessa di quest' organismo risiede nella sua materia prima, la voce. Date maniere differenti di eccitazione, la voce, la quale è il sentimento intimo che richiede una forma di manifestazione all'esteriore, la trova quando è incorporata nella radice. La voce risuonante, manifestando la pienezza del sentimento che contiene, diventa un suono musicale e, se è manifestata in maniera propria, determinata dall'unione di consonanti, essa, dallo stato di espressione generale in cui trovavasi, quale materia da incorporarsi, si è foggiata così in una espressione particolare che definisce un oggetto o l'oggetto di una manifestazione speciale.

Abbracciando con uno sguardo il complesso delle parti costituenti la lingua, si vede bene che essa, per

la nuova opera d'arte, non esiste più come tale nel concetto nostro moderno ed abituale, ma è ridotta nella condizione di avvicinarsi, più che essa può e la nostra senzazione comporti, alla sua forma originaria cioè melodica. Si suole chiamarla poesia originaria, pura. Essa è soltanto materiale poetico impiegato astrattamente come poi avviene del materiale musicale.

Noi sappiamo che due ragioni giustificano questo procedimento. Il poeta vuole manifestare il carattere umano puro del suo soggetto, ciò che forma la natura della specie, senza limiti, senza condizioni; è in quel carattere che si rivela l'affinità fra l'intelligenza e il sentimento. Poi la lingua così avvicinata alla musica, risoluta anzi nel proprio momento musicale, affisa e rispecchia il carattere puro e primitivo del mito, traducendo nella realtà drammatica gli intenti del poeta. Così, per Wagner il concetto della musica agisce con una preponderanza tanto forte, che esso trascina nella sua linea quello della poesia. Ma non è vero che la sostanza della musica si formi secondo le proprietà speciali di quella della poesia, anche se questa agisce in una direzione che la mette immediatamente alla portata del sentimento. La formazione musicale, sorgendo determinata dalla situazione del dramma, fa aderire a sè la sostanza della poesia; essa ha subìto l'ascendente del dramma stesso per esercitare poi una influenza retroattiva sulla materia poetica. Il mezzo per ciò è dato nel momento in cui è più evidente l'affinità fra la musica e la lingua parlata. Il poeta ne tiene conto più per riuscire ad una pittura musicale che alla rappresentazione di un'idea. Chi conosce la lingua tedesca sa come i due punti di vista possono conciliare ed a qual segno aumentare l'effetto di ciò che è reso sensibile. Nei drammi di Wagner, la efficacia maggiore è ottenuta

spesso, raffinando estremamente la sensibilità della situazione o agendo su di noi mediante il suo lato fantastico o terribile, che consiglia a sciogliere, colla forma, l'individualità stessa; ma, in ogni modo, la lingua è di preferenza impiegata astrattamente come suono, ed in una tensione comune alla musica ed alla poesia. Wagner ha completate le tendenze della corrente della poesia romantica, per il cui ideale, più musicale che poetico, esaurita che ebbe quella scuola ogni forza, ogni risorsa senza raggiungerlo, aveva, così, naturalmente indicata al poeta-musicista la via in cui doveva mettersi per riuscire nel proprio intento fallito. A questa direzione dello spirito nessun musicista in Germania potè sottrarsi dopo Weber. Questi rappresenta la corrente romantica nell'opera, come nel dramma la significa Wagner, il quale ha stile più puramente germanico e segue pure tendenze nazionali. Ciò avviene per la necessità colla quale si sviluppa una cultura storica. Anche le tendenze interne di una specie d'arte dovevano correre il loro cammino sino agli estremi e le sue esigenze essere soddisfatte. Wagner venne in buon punto, dotato per ciò di tutte le qualità necessarie. Egli è il romantico che lavora trovandosi nelle conseguenze estreme della scuola, ma è il più geniale di tutti; il suo dramma è il completamento necessario della tragedia di Shakespeare.

Il suo temperamento è un misto di sentimentalità e di ironia. Egli divide quello di Weber; come questi, così egli è portato verso il pregiudizio, la meraviglia, il mistero, la fantasticheria; ma ben meglio di lui egli era munito e protetto contro le tempeste della vita, che affrontava, giuocando con essa sino all'ultimo scherno ed all'ultima vendetta. Uomo d'armi, egli ne provò tutte le soddisfazioni e tutte le amarezze, ma fu pronto

anche a tutte le esigenze. Se egli finì per astrarre dalla realtà della vita che aveva tanto odiata e che per lui si era fatta poscia indifferente, ciò avvenne in causa del sogno e della fantasmagoria in cui, vera natura d'artista, egli comprese ed inviluppò le impressioni delle cose e le cose stesse. Nei suoni, nelle loro combinazioni egli vede altrettante potenze di valore e di ascendente incommensurabilmente maggiore di ogni altra. Come è il Wagner adolescente pieno di questi fantasmi, così è l'adulto che scrive il « *Beethoven* », un sogno metafisico fatto in un momento di entusiasmo, di ebbrezza romantica e di pessimismo. L'arte fissa alla sua volta in lui delle potenzialità meravigliose, che egli vuole riconoscere e secondo le quali egli esige di essere compreso anche nel modo di agire comune della vita. Premessa la potenza straordinaria della musica, egli fa soggettivamente aderire ad essa la virtuale potenza delle altre arti. Una speculazione oggettiva, seria su di essa non gli è possibile; la sostituisce con lo sfogo lirico. Noi comprendiamo l'artista che discute, ci mettiamo al posto dell'uomo, ma la nostra ammirazione per il suo genio, la sola che rimanga chiara e persistente, gravita tanto sopra questa parte, che ci fa dimenticare talvolta l'uomo che abbia a parlare da senno sul tema dell'arte. L'arte è per lui una potenza misteriosa. Egli ha dimostrato nella sua vita ciò che diviene per essa, secondo il concetto che egli se ne fa, chi la possiede. Il mondo attivo, vivente non ha più alcuna presa su di lui, alcun interesse; alla vita non lo lega che la sua opera favorita. In tale momento può essere « *Tristano* », in tale altro i « *Nibelungi* ». Gli intimi e dolci entusiasmi della propria arte fanno dimenticare e negare la vita e vedere il mondo al rovescio. Tutto ciò s'impara dai ro

mantici; essi insegnano a sognare, non a vivere. E il « *fiore azzurro* » di Novalis che si è presso a vedere; è il « *frutto tentatore e proibito* » di Wackenroder, pel quale si perde irremissibilmente chi solo ne gusta il dolce profumo. Ed ecco l'arte di fronte alla vita. Posta così la musica, per la sua potenza, al di sopra delle altre arti, reso ad essa ogni lode ogni omaggio, nulla di più naturale che l'artista faccia aderire ad essa qualunque altra efficacia artistica. Da questa posizione dell'arte elevata a principio dipende in gran parte la speculazione di Wagner. Qui l'anima dell'artista sta dolcemente coltivata, ma sconsigliata, davanti alla vita. Egli trova nella musica il sollievo in tutte le disposizioni d'animo penibili della vita terrena. Essa può troppo sull'animo dell'uomo; approfitta in proprio vantaggio della sua dolcezza, lo getta qua e là in disposizioni differenti, calme, deliziose, irritate, apatiche, schernevoli, ma anormali e, dove l'artista trova il massimo compiacimento, lontano dalla realtà delle cose. Se, in questo senso, ogni arte può assai, tanto più per sua natura può la musica. Essa è così compresa ed amata, che ad essa è dato il meglio dell'uomo che la coltiva. Egli vive fra visioni di febbre, ma soprattutto vi ha una realtà della vita così foggiata come un romanzo o un racconto fantastico, in cui l'artista è la figura principale, una realtà che fornisce la chiave per comprendere come l'arcobaleno della fantasticheria, dei sentimentalismi astuti o ingenui, si estende sulle idee e sulle interpretazioni dell'arte e sulle costruzioni della sua opera. L'esaltazione, che noi vediamo dominare negli scritti e nelle lettere di Wagner, per quanto strana ed in buona fede, vi è riprodotta sì dall'arte come dalla vita reale stessa; l'arte per lui è l'unica regola della vita. Essa forma l'esal-

tazione di un uomo allucinato che guarda nella vita coll'occhio medesimo con cui guarda nell'arte. Nei momenti della produzione, giuocando liberamente colla propria fantasia, l'artista trova quella intima voluttà che è il suo sollievo e il suo tormento e lo stimola ad avanzarsi sempre, egoista e timido, fra i misteri dell'arte e, nella sua disposizione d'animo così irritata, gli svela meravigliosi accordi di idee del mondo, viste in una specie di piacere pauroso, per mezzo dell'arte. Si deve credere, dopo ciò, alla fantasia ed all'arte come a potenze della vita; bisogna adorarle come l'unico suo beneficio. La speculazione del mondo è guadagnata così e si esercita per mezzo di esse, unica sua base solida.

In verità, è in gran parte l'entusiasmo per la straordinaria potenza della musica che decide il Wagner e la scuola a costringere la lingua parlata verso la sua parte musicale. Condensare il sentimento, mantenerlo unito è dato come potere della musica. La scuola già comprende il sentimento più di qualunque altra cosa, e, per esprimerlo, è vista nella lingua dei suoni la maggior ricchezza di materiale; essa è stimata perciò e ritenuta più potente della poesia, giacchè si può constatare che, a parità di diritti nella teoria, non sono sempre pari i valori nella pratica. Nell'assetto poetico della lingua, tutto è determinato dalla efficacia che essa deve avere sul senso intimo; la declamazione riceve il colorito dal sentimento, il discorso si eccita, determina gli accenti della frase, questi cadono sulle parti della lingua. Ma ciò che originariamente il sentimento umano afferra di un oggetto determinato espresso, risiede appunto nelle sillabe radicali della lingua, colle quali noi esprimiamo, ancora primitivamente, la sensazione corrispondente all'impressione che l'oggetto ha svegliata in noi. *(« Oper und Drama », Ges. Schr. IV. 159-60)*

Stabilita l'efficacia dell'espressione degli oggetti sulla intimità della disposizione d'animo eccitata per essi, alla quale si accorda ogni entusiasmo, si raggiunge la poesia primitiva illimitata nel tempo e nel luogo, pura, universalmente umana. Per essa è sciolta ogni forma, ogni corporeità, fuggita la sua evidenza e ad una formazione plastica di stati morali è preferita una melodia di parole.

Lo sforzo metrico, al quale il poeta si sottopone, va unito colla mancanza di forma nel soggetto. Tutta la sua virtuosità nella disposizione ritmica dei versi, quando non tiene alla loro armonia astratta, si risolve spesso in forme così libere, da diventare l'assenza completa della forma, cioè semplice prosa.

Coll'allitterazione, la maestria speciale, adoperata dall'artista per volgere la lingua in favore della musica, raggiunge le sue conseguenze estreme. Tuttavia, nel dramma musicale ciò si effettua in maniera naturale e decisa. La poesia, la parola, non solo si assimila il materiale della musica, ma lo porta realmente sopra se stessa. Si tende, è vero, a passare colla parola nell'elemento musicale, nell'armonia che vivifica la lingua, ma questo interviene realmente ed agisce. L'alito che dà vita e moto all'organismo della lingua è la musica, anzi questa fa che la lingua si muova da sè e senza sforzo, però anche senza scopo e senza limite. Ma è appunto l'illimitazione della parola che il Wagner cerca, non tollerando di essere ad essa vincolato; è appunto al carattere infinito ed alla profondità dell'espressione che egli mira e che ha paura di non raggiungere, di perdere anzi, ogni qual volta la veste della lingua si ristringa, abbandonando qualche caratteristica della sua indefinita parte musicale in vantaggio della intelligenza. Questa lingua e questa parola debbono avere

una efficacia indispensabile: produrre un'armonia, astrazione fatta dal pensiero, e dipingere.

Ora, questa caratteristica la lingua acquista nel punto in cui la consonante determina il suo effetto ed il suo significato, limitando il suono della radice della parola. Così, dall'elemento vago ed infinito della voce risuosi rileva una forma, il disegno è portato sul colore e risulta distinta una figura plastica vivente. S'intende che, per questa poesia, la posizione della consonante nella radice è tutto, perchè nella radice, « nel suo senso stà la sensazione di un oggetto che è in essa incorporato ». Questa sensazione è intelligibile e questo corpo è trasmesso all'evidenza del senso.

Il Wagnerismo, visto nella sua parte psicologica, intende mediante il dramma di « sollevare dal loro fondo le forze anonime ed inconscie dell'anima ». Lo approfondire la natura umana vale come il suo ideale della pura umanità. Nella sua estetica, giacchè l'unità dell'azione poetica è cercata anzitutto nel sentimento, nella disposizione d'animo più che nel pensiero, esso impiega la lingua diventata musicale, che vi corrisponde e libera il dramma. Quanto agli altri elementi, sappiamo che essi possono pensarsi soltanto riuniti tutti per il medesimo fine. L'azione allora si tratteggia. Ma l'associazione delle arti per ottenere l'effetto sul sentimento, è la condizione prima e capitale. Talora alla poesia non si domanda neppure una connessione di pensieri; basta l'intelligenza di alcuni tratti di cose differenti. Wagner porta l'asaltazione, il tanto celebrato calore dell'animo de' suoi caratteri al punto, che essi si esprimono come deliranti, la voce emettendo suoni senza forme, parole che non fanno più assegnamento che sulla eccitazione estrema del sentimento nostro.

Lo stesso gravitare di questa direzione dell'arte

sul carattere mistico, profondo, sul senso allegorico determina quell'impiego speciale dei componenti l'opera d'arte. La poesia diventa inutile come forma creata per l'intelligenza, e la sua forza originaria la si fa consistere in un semplice cullarsi di linee musicali. Il secondo e terzo atto di « *Tristano* » il terzo di « *Siegfried* », quanto a ciò, sono tipici. Tristano viene ad Isolda nel giardino. « Essa gli vola incontro con un grido di gioia. Ardente abbracciamento ». Dopo una dozzina e mezzo di brevissime frasi spezzate e a punti interrogativi, piccole curiosità di amanti, essi esclamano insieme.

« O delizia dell'anima! O dolce brama! La più sublime, ardita, bella, santa!
Senza uguale! La più ricca! La più felice! Eterna! Eterna! Non presentita, mai conosciuta, traboccante, esaltata, eccelsa! Grido di gioia! Estasi del piacere! O alto e celeste abbandono del mondo! Mio Tristano! Isolda è mia! Tristano! Isolda! Mio e tua! Sempre uniti! Eternamente, eternamente uniti!

O Wonne der Seele!
O süsse, hehrste, kühnste, schönste seligste, Lust!
Ohne Gleiche! Ueberreiche! Ueberselig! Ewig! Ewig! Ungeahnte, nie gekannte, überschwänglich, hoch erhabn' e! Freude - Jauchzen! Lust! - Entzücken! Himmel - höchstes Welt Entrücken! Mein Tristan! Mein Isolde! Mein und dein! Immer ein! Ewig, ewig ein!

Su questo tono è la poesia della maggior parte della scena, la quale termina con queste parole:

Come comprender ciò? Come lasciare questa delizia, lontano dal sole, lontano dai giorni, dai lamenti della separazione? Un dolce sospirare senza presagio, un soave desiderio senza tema, un sublime svanire senza spasimo, un propizio coprirsi di tenebre senza languire;
senza separarsi, senza evitarsi, intimamente soli, eternamente dimestici;
o sogno felicissimo in incommensurabili spazii! Tu Isolda, io Tristano, non più Tristano, non Isolda, senza chiamarsi per nome, senza staccarsi, riconoscersi di nuovo, novellamente accendersi di passione; eternamente, senza fine conscii di sé come una sola persona. O altissima voluttà d'amore di un petto infiammato!

Wie es fassen? Wie sie lassen,
diese Wonne, fern der Sonne,
fern der Tage Trennungs-Klage?
Ohne Wähnen sanftes Sehnen,
ohne Bangen süss Verlangen;
ohne Wehen hehr Vergehen,
ohne Schmachten hold Umnach-
[ten;

ohne Scheiden, ohne Meiden,
traut allein, ewig heim,
in ungemess'nen Räumen
Uebersel'ges Träumen.
Du Isolde, Tristan ich,
Nicht mehr Tristan, nicht Isolde;
ohne Nennen, ohne Trennen,
neu Erkennen, neu Entbrennen;
endlos ewig ein - bewusst:
Eiss erglühter Brust
Höchste Liebes- Lust!

Brünnhilde, nella estrema gioia d'amore, dice a Siegfried selvaggiamente ridendo:

Ridendo io debbo amarti;
ridendo voglio accecare;
ridendo lascia che ci roviniamo
e che ridendo ci colga lo sterminio! Va, mondo risplendente di
[Walhalla!
S'infranga in polvere il tuo superbo castello! Addio, fasto pompeggiante degli dèi! Finisci nella voluttà, o razza eterna! Spezzate, voi Norne, il canapo delle rune! Crepuscolo degli dèi, oscurati! Notte della distruzione tutto confondi colla tua nebbia! La stella di Siegfried m'irradia in questo istante! Egli è mio eternamente, mio erede e mio bene; uno e tutto: fulgido amore, morte ridente!

Lachend muss ich dich lieben;
lachend will ich erblinden;
lachend lass uns verderben —
lachend zu Grunde gehen!
Fahr hin, Walhalls leuchtende
[Welt!
Zerfall' in Staub deine stolze
[Burg!
Leb' wohl, prangende Götter -
[Pracht!
Ende in Wonne, du ewig Gesch-
[lecht!
Zerreisst ihr Nornen, das Ru-
[nenseil!
Götter - Dämm' rung dunk' le
[herauf!
Nacht der Vernichtung, neble
[herein! —
Mir strahlt zur Stunde Siegfried's
[Stern;
Es ist mir ewig, Erb' und Eigen;
ein und all':
leuchtende Liebe, lachender Tod!

Si vede come, specialmente nel dramma mistico, nei momenti di passioni soprannaturali, per la cui espressione non può impiegarsi la lingua nella direzione sulla intelligenza, essa rigetta da sè ogni forma finita, quale un mezzo di espressione inadeguata al soggetto e cerca nella lingua risuonante astrattamente il mezzo che vi corrisponda. Molto meglio essa lo trova nel suo versarsi completo nella musica, nella pittura musicale che sostiene il canto. La lingua rifiuta tuttavia il suo principio per contrarre un imprestito colla musica, precisamente come la musica, invitata, invade, subentrando, il campo della favella.

Rimpetto alla lirica, la speculazione di Wagner non stà come davanti a qualche cosa che abbia forma, chè anzi l'opera della fantasia consiste per essa nel non fissare assolutamente alcuna forma d'arte. Per tradurre questa idea col fatto, bisogna, uscendo da una

forma della lingua sviluppata completamente, ritornare al momento in cui essa non lo è ancora. E Wagner dichiara appunto di non potere per il dramma utilizzare la lingua moderna. Alcune forme antiche della lingua sono quindi impiegate con intenzione perchè, conforme all'indole del soggetto poetico, alle qualità di caratteri, alla specie delle situazioni drammatiche ed alle proprietà di tempo e luogo, esse ritraggono da vero tutta la possibile ruvidità germanica. Per rappresentare caratteri primitivi dell'umanità nella maniera più realistica loro corrispondente e facile ad essere compresa dal sentimento umano più comune, per colmare il nostro intimo senso di quel mistero che li rende ad esso accessibili e mettere la nostra disposizione d'animo in un ordine di intelligenze astraenti da ogni modernità, si riesce ad un manierismo in cui la lingua, pure nelle sue forme lontane, imperfette o troppo semplici, popolari o rudimentali ed illetterarie, si raffina sino alla quintessenza, precisamente come il nostro stato morale che vuole colpire e diventa eccessivamente artificiale. Brünnhilde dice il suo grande amore a Siegfried così:

O Siegfried! Siegfried! Vittoriosa luce! Io ti amai sempre: giacchè a me solo balenò il pensiero di Wotan. Il pensiero che io non poteva mai nominare; che io non pensava ma soltanto sentiva; pel quale io ho lottato combattuto e contrastato; pel quale io sfidai chi lo pensava, per cui feci espiazione, e la pena mi colpì, perchè io non lo pensai ma solo sentii! giacchè quel pensiero — tu lo dovresti indovinare! — Era solo il mio amore per te!

O Siegfried! Siegfried!
Siegendes Licht!
Dich liebt' ich immer:
denn mir allein
erdünkte Wotan's Gedanke.
Der Gedanke, den nie
ich nennen dürfte;
den ich nicht dachte
sondern nur fühlte;
für den ich focht,
kämpfte und stritt;
für den ich trotzte
dem der ihn dachte;
für den ich büsste,
Strafe mich band,
weil ich nicht ihn dachte
und nur empfand!
Denn der Gedanke —
dürftest du's lösen! —
mir war er nur Liebe zu dir!

Siegfried vuole che Brünnhilde sia per lui soltanto donna, ed essa:

I miei sensi susurrano; il mio sapere tace; mi scompare forse la sapienza?	Mir schwirren die Sinne; mein Wissen schweigt: soll mir die Weisheit schwinden?
SIEGFRIED	SIEGFRIED
Non mi cantasti tu che il tuo sapere è il risplendere del tuo amore per me?	Sangst du mir nicht, dein Wissen sei das Leuchten der Liebe zu mir?

Tristano ed Isolda, dopo lo scoppio amoroso che avviene al loro incontro, nel fuoco della passione, s'intrattengono con questi giuochi di parole:

ISOLDA	ISOLDE
Quanto tempo fosti lontano! Quanto lontano in così lungo tempo!	Wie lange fern! Wie fern so lang'!
TRISTANO	TRISTAN
Come è lontano per me l'esserti così vicino! L'esserti così a lato come mi pare sia lontano!	Wie weit so nah'! So nah' wie weit!
ISOLDA	ISOLDE
O nemica del mio amico, lontananza maligna! O il tardo prolungarsi delle ore pigre!	O Freundesfeindin, böse Ferne! O träger Zeiten zögernde Länge!
TRISTANO	TRISTAN
O lontananza e prossimità, aspramente separate! Vicinanza cara e amica, triste lontananza!	O Weit' und Nähe, hart entzweite! Holde Nähe, öde Weite!
ISOLDA	ISOLDE
Tu nell' oscurità, io nella luce!	Im Dunkel du, im Lichte ich!

Nella poesia, l'efficacia della forma melodica è raggiunta utilizzando ogni particolarità più dettagliata e piccola del materiale della lingua parlata, assimilato ai suoni. Per il quadro della situazione drammatica sono scelte ed accoppiate assonanze ed allitterazioni di effetto tragico o comico o satirico, la rima per lo più

combinandosi fra le sillabe radicali della parola, con grande virtuosità metrica ed artificio nella scelta. L'impiego delle assonanze ed allitterazioni è una imitazione esagerata di una maniera di poesia romantica. Esse furono già studiate con grande cura e adottate dai poeti germanici, sì nella lirica come nel dramma, sul finire del secolo passato e nei primi dieci anni del nostro. Fu una smania conseguita dal noto principio dei romantici, i quali disprezzando ogni sensazione definita, come ristretta e superficiale, si trovarono imbarazzati nell'accomodare la loro sensazione vaga e l' espressione dell'ideá accarezzata dell'infinito alla limitazione ed alla plasticità delle parole, e, giuocando con esse come con le loro sensazioni indeterminate, si erano messi in animo di dirigersi non al pensiero con idee, ma ai sensi con una melodia. Rispetto alla sostanza della poesia, quelle assonanze furono mantenute nella maniera più scomposta e comica, la quale si fece peggiore, trattandosi dell' azione e dei personaggi del dramma. Esse fecero, in una parola, smascellare dalle risa il pubblico di Weimar, centro allora, con Goethe alla testa, di una grande attività artistica, al modo stesso che allitterazioni e forme antiquate della lingua ricrearono sufficientemente quando comparvero nei testi poetici degli ultimi drammi di Wagner. È una stravaganza che il poeta usa, in verità, genialmente, ma che per noi non può avere oggidì l'interesse, l'efficacia che egli vi annette. In questa rima iniziale (« *Stabreim* ») è condensato un doppio effetto musicale della lingua: da prima, come disegno fisionomico della vocale, ha valore la consonante e di qui l'uso preferito della rima radicale: poscia, come vita musicale della parola e della frase, essa origina dalla voce risuonante. Alcuni esempi, presi a caso, ne dànno una idea.

ALBERICH

Tückischer Zwerg!
Tapfer gezwickt
sollst du mir sein,
schaff'st du nicht fertig,
wie ich 's bestellt,
zur Stund' das feine Geschmeid.

Was zögerst du dann
und zeig'st es nicht?

« Riesen-Wurm
winde sich ringelnd! »

« Krumm und grau
Krieche Kröte! »
(Dal « *Rheingold* »)

ALBERICO

Maligno nano! guai per la tua pelle se tu non mi finisci, come io ti ho comandato, all'istante la mia fina collana di gioie.

Che indugi tu e non me la mostri?

« Drago gigantesco si avvolga inanellandosi! »

« Curvo e grigio, striscia rospo! »

MIME

Verfluchtes Licht!
Was flammt dort die Luft?
Was flackert und lackert,
Was flimmert und schwirrt,
was schwebt dort und webt
und wabert umher?
(Dal « *Siegfried* » A. I.)

MIME

Luce maledetta! Che cosa è che là infiamma l'aria? Che scintilla e pute come lacca bollente, che sfolgora e stride, che cosa è che là si libra ed agita ed all'intorno spande un fremito sinistro?

BRÜNNHILDE

O Sag! Vater!
Sieh mir in 's Auge:
schweige den Zorn,
zähme die Wuth!
Deute mir hell
die dunkle Schuld.....
(Dalla « *Walküre* » A. III)

BRÜNNHILDE

Dimmi, padre! Guardami negli occhi, accheta la tua collera, reprimi il furore, indicami chiara la mia nera colpa.....

Il giuoco del poeta, che, in fondo, è un puro e libero giuoco della fantasia, consiste nel prendere in suo servizio consonanti e vocali per comporre un quadro musicale efficace sulla nostra disposizione d'animo, un giuoco ardito da vero, così ardito e geniale come la poesia drammatica non vide sino ad oggi. Egli ricorre ad uno spediente conosciuto dall'antica poesia, ma non sì fattamente sfruttato mai, nè anche dagli ultimi romantici. Tieck e Schlegel in ispecie operarono arditamente in questa direzione poetica e prepararono

parecchi tratti della poesia wagneriana. Arnoldo Ruge ha dimostrato l'artificio ingenuo e goffo nell'impiego della lingua male tentato nella loro poesia. Se essa diventa manierata, anticheggiante, gli è, come in Wagner, per corrispondere allo scopo al quale serve, cioè l'efficacia comica o tragica. Ora sono vocali ed ora consonanti chiamate a questo ufficio. « Quaranta suoni aperti in *a*, dice il Brandes, sono successivamente impiegati per mettere il buon umore nel lettore; alcune dozzine di suoni cupi e spaventevoli in *u* gl'incutono un terrore salutare. Così fa p. e. Tieck nella canzone melanconica in *u* del vecchio cavaliere Wulf che il diavolo si piglia ». Nella tragedia « *Alarkos* » di Federico Schlegel, due e fino tre pagine si succedono nelle quali ogni terza parte di un verso medesimo finisce con un *a* o un *u* [1]. Wagner tiene un sistema simile per trasportare lo spettatore nel punto più alto e più musicale della rappresentazione. La musica deve cominciare dalla parte vocale; è la radice della parola che fa questo servizio alla poesia. Quando si giunge al momento in cui più non si ode che lo assimilarsi di varie sillabe radicali, di gruppi diversi di consonanti appoggiate a vocali speciali secondo il fine e poste successivamente prima o nel mezzo o nel fine della parola, avvenga pure ciò nella maniera più comica rispetto al dramma, l'intento è ottenuto; si è agito sul sentimento colla poesia diventata musica o posta nella condizione di lottare per l'acquisto di forme melodiche. In questo modo il poeta-musicista lavora con mezzi molto più raffinati ma più analogamente per il suo scopo. È grande la ingenuità colla quale i piccolissimi tratti del verso, della parola, sono studiati, rivelati e disposti per

[1] Brandes — « *Die romantische Schule in Deutschland* », *pag. 149.*

produrre un'imagine sentimentale. Il sistema nervoso dello spettatore è così tormentato, da lasciargli tutto il desiderio che la musica riesca più che può a nascondergli la declamazione del verso in tali momenti in cui la lingua, così adoperata, per quanto conforme al naturalismo, deturpa la bellezza della sensazione totale e pone ruvidamente nel nostro stato contemplativo musicale e poetico delle impressioni esterne che lo confondono e lo contrariano.

La forma libera del verso stà in rapporto colla mancanza di forma nel soggetto. La invenzione metrica assente è sostituita con la sua virtuosità. Lo si vede bene quando il poeta vorrebbe evitare le metriche meridionali, pur conservando alla poesia una forma classicamente semplice, e incontra invece quello sforzo metrico il quale non basta a nascondere tutta la insufficienza del contenuto.

Musica e poesia aspirano al carattere pittorescamente descrittivo e melodico. Poste queste esigenze all'una e all'altra arte, non si può essere vincolati e fedeli nè alla parola nè ai suoni. Si domanda il significato ad un elemento che non lo può dare e la melodia ad un altro che è in eguali condizioni. La poesia è trattata facendo gravitare il suo interesse, la sua efficacia sul proprio senso o bello melodico; alla musica si chiede un significato, per dare il quale essa è costretta a cessare di essere musica, ritornando alla elaborazione del suo materiale rudimentale, come nelle pitture naturalistiche dei « *Nibelungi* » o dei « *Maestri cantori* ». I termini delle arti sono incrociati come i poeti romantici intendevano, come il poeta-musicista Hoffmann dichiarava spettare a questa sua arte favorita e come Weber si era proposto di fare, ponendo

quell' idea a base di tutto l' edificio avvenire della musica drammatica tedesca.

Talora, nella situazione tragica del suo dramma, il Wagner insinua improvvisamente una successione di parole risuonanti in maniera comica. Egli è un frammento dell' umore lunatico in cui si aggira la sua vita e che vuol essere riprodotto ingenuamente nella poesia. Accanto ad essa, s' intende, non manca l' analoga riproduzione musicale. L' artista dà, così, un' imagine della sua disposizione d' animo, si compiace della sua riflessione, di avere dominato e costretto al proprio volere il soggetto ed il materiale dell' arte e di essersi posto all' opera in una maniera così soggettiva.

Nel « *Rheingold* » i giganti si sono presi in pegno Freia e se ne tornano con essa a casa. Gli dèi rimasti sono costernati e contemplano interrogando Wotan. Loge, guardando dietro ai giganti, dice:

Ueber Stock und Stein zu Thal
stapfen sie hin;
durch des Rheines Wasserfurth
waten die Riesen;
fröhlich nicht hängt Freia
den Rauhen über den Rücken! —
Heia! hei!
Wie taumeln die Tölpel dahin!
Durch das Thal talpen sie schon:
Wohl an Riesenheim 's Mark
erst halten sie Rast!

(Er wendet sich zu den Göttern)

Was sinnt nun Wotan so wild? —
Den seligen Göttern wie geht 's?

Trügt mich ein Nebel?
Neckt mich ein Traum?
Wie bang und bleich
verblüht ihr so bald!

Jetzt fand ich 's: hört was euch [fehlt!

Essi se ne vanno a valle sopra i tronchi ed i sassi; i giganti guadano il Reno; Freia penzola scontenta dalla schiena dei ruvidi!

Oh! Oh! Come i goffi traballano fin là! Già passano la valle: ben si fermano ormai alla marca di Riesenheim!

(Egli si volge agli dêi)

Che pensa Wotan così selvaggiamente cupo? Come stanno gli dêi beati?

M' inganna una nebbia?
Mi beffeggia un sogno?
Come angosciati e pallidi voi sfiorite così presto!

Ora io l' ho trovato: udite che cosa vi manca! Oggi voi non as-

Von Freia 's Frucht
genosset ihr heute noch nicht:
die gold'nen Aepfel
in ihrem Garten,
Sie machten euch tüchtig und [jung,
ass 't ihr sie jeden Tag.
Des Gartens Pflegerin
ist nun verpfändet;
an den Aesten darbt
und dorrt das Obst:
bald fällt faul es herab. —
Mich kümmert 's minder;
an mir ja kargte
Freia von je
Knausernd die köstliche Frucht:
denn halb so ächt nur
bin ich wie, Herrliche, ihr!
Doch ihr setztet alles
auf das jüngende Obst:
etc.

saggiaste ancora il frutto di Freia:
i pomi dorati del suo giardino vi facevano bravi e giovani se ne mangiavate tutti i giorni.

Ora la coltivatrice del giardino fu data in ostaggio: sui rami il frutto si secca e si guasta:

presto cadrà infracidito. —
A me dispiace meno; con me Freia fu sempre sordidamente avara del suo frutto prezioso:

già io sono puro solo per metà, a confronto di voi, magnifici Dei! Ma voi vi affidaste interamente al frutto che mantiene la giovinezza:

Egli è così (ciò che si potrebbe far vedere anche in altri esempi) che in alcuni momenti dell' azione è preso di mira l' effetto che deriva dalla satira dell' azione stessa o di qualche figura tipica speciale. Il poeta così sta di fronte all' opera d' arte, riflettendovi se stesso con la sua ironia personale. Colla nota umoristica egli si fa beffe del suo stesso produrre e sposta l' azione, volgendola in ridicolo.

XVIII.

Come il Wagner rappresenta la riflessione dei romantici, la loro psicologia e specialmente quella di Hoffmann, così egli segue le stesse tendenze nell' arte, le loro predilezioni d' artisti, per dirle così con Federico Schlegel, la loro estetica, completando con nuove ed ardite concezioni il loro ideale artistico. I loro principii, la rappresentazione che essi si fanno dell' impiego dei mezzi dell' arte, sono mantenuti in un sistema nel campo poetico, poi amalgamati ed incrociati con

gli elementi musicali, con gli accordi, la disposizione dei ritmi, lo speciale motivo ritmico imitativo. Se non che, in Wagner i valori si confondono e questo con intenzione; egli crede che ne guadagni la efficacia dell'una e dell'altr'arte. Il motivo ha spesso un valore significativo e pittorico e consiste in una unione di suoni impiegati astrattamente come ritmo ad assimilantisi fenomeni naturali. L'artista segue quei medesimi principii, quando, per la verità della espressione materiale, sposta la natura degli istrumenti e ricorre agli effetti ottenuti nelle parti estreme delle loro tessiture, o quando trasporta nella musica fenomeni, soggetti, scene della vita quali appariscono nella loro realtà completa, sia pure l'effetto il più ingenuo, barocco, ridicolo; giacchè a lui, come a Weber, non basta più che l'arte esprima la impressione che tale o tal'altro oggetto fa sull'anima, ma deve rispecchiare la cosa trasportata interamente nella musica. Si capisce che per ciò è d'uopo sciogliere la forma artistica [1].

[1] Come Wagner stesso scriveva più tardi, « la via nella quale il publico ammirava il « *Rienzi* » guidava assai lontano dalla sua meta »... « Io stesso non poteva più trattenermi, anche per i disinganni provati, dal proseguire nella via in cui mi era messo « (*The work and mission of my life, by Richard Wagner*). E fu un bene per l'arte e l'artista. La nuova fase produttiva, che risultava da delusioni e da esperienze, fu decisiva pel poeta-compositore. Egli ritornava ai soggetti romantici ed al venerato Weber; un buon ritorno per lui, quantunque pedinato da Meyerbeer sino al « *Lohengrin* »; a Weber, colla mente rivolta al suo grande tentativo, a quell'altissimo punto luminoso ed isolato dell'arte nazionale, all'« *Euryanthe* », un'opera, la cui influenza su tutta quanta la produzione wagneriana non è stata, a mio avviso, valutata finora abbastanza. E le movenze romantiche di Weber e di Marschner furono, d'ora innanzi, decisive per Wagner; Berlioz fu assai, Gluck assai poco. In fine, più che la « *Nona Sinfonia* » di Beethoven, potrebbe essere stata la « *Pastorale* » insieme alle incantevoli descrizioni weberiane, che l'avessero confortato a proseguire in quella pittura o riproduzione di cose che egli accentuò e sfruttò; poichè solo nella « *Sinfonia Pastorale* » Beethoven discese alla pittura di fenomeni esteriori.

Si noti con quale sottigliezza di ragionamento Wagner viene a spiegare perchè l'efficacia delle passioni e dei caratteri determinanti l'azione del dramma debba trovare la sua forma di liberazione condensata e completa nella lingua parlata e insieme musicale. « L'uomo intimo si rivolge all'udito. La consonante dà la figura esterna della vocale radicale; ma tanto la vocale che la consonante si comunicano all'udito, dunque noi possiamo rappresentarci questo udito secondo una proprietà veggente ed una ascoltante. La consonante, in questo caso, comunica all'occhio e la vocale all'orecchio. Quello comprende, questo percepisce in favore del sentimento. Ma per noi si esprime colla certezza più soddisfacente quell'uomo che si manifesta ad un tempo stesso all'orecchio ed all'occhio, per cui, l'organo, mediante il quale quest'uomo significa il proprio concetto, persuade l'udito nostro con la sicurezza più perfetta, quando egli lo palesa in uno stesso tempo all'orecchio ed all'occhio di questo udito ». *(Oper und Drama, Ges. Schr. IV. 170)*. La fusione della parola colla musica e, più esattamente, il momento musicale della lingua parlata provvede a questa esigenza del nostro senso intimo che vuole comprendere. La nostra facoltà dell'udito aspira a comprender l'uomo intimo con certezza. Così non si poteva tenere disgiunto, come si è fatto sinora, il poeta dal musicista, perchè nessuno dei due poteva, isolato, comunicare completamente lo stato intimo dell'uomo. Il poeta si rivolgeva soltanto all'occhio, il musicista invece solo all'orecchio.

Al fondo di tutto questo apparecchio linguistico stà un'idea che non si può disconoscere e che ha indubbiamente il suo lato buono. È l'idea di ordinare e foggiare la propria lingua nazionale per un tutto artistico,

il quale nulla debba alle forme importate e messe in moda dalle passate opere d'arte straniere. È l'idea di porre alla base del prodotto nuovo del dramma il carattere medesimo che il nuovo spirito del tempo conferisce, in Germania, ad ogni alto prodotto intellettuale o materiale, il carattere nazionale. Anche l'arte vuole agire in grande, sulla moltitudine, piuttosto chè esistere per il singolo gusto individuale. Ad essa ripugna la sua indifferenza verso la comunità; non è per il piacere egoistico, lunatico, per la visione di se stesso, per la sua favorita percezione delle cose o per lo spirito di uomini speciali che l'artista lavora. Egli vuol essere visto ad operare per un bene comune, a fare di questo anzi la stella dell'arte ed essere l'uomo della storia, non quello della propria fantasia sbrigliata, arbitraria, perennemente infelice.

Noi abbiamo precedentemente descritta la condizione dell'arte musicale e del teatro in Germania giusto al tempo in cui il Wagner cominciava la sua carriera. Si può dire che tutta la idolatria dell'uomo d'ingegno e di spirito pel quale aveva esistito la letteratura e l'arte in generale anteriore, indifferente per la storia, la politica, la nazione, si era concentrata nel prodotto musicale che offriva un terreno molto più adattato a sviluppare ancora le sue tendenze. Essa fornisce così una poesia come una musica del salotto, di dove prende la inspirazione l'opera, l'oratorio, la musicale pittura di genere. Si era visto che cosa aveva portato di buono la decantata opera storica di Meyerbeer e d'Halévy, ciò che l'elemento nazionale, impiegato come carattere musicale, il canto popolare, significava nella « *Muta di Portici* » e nel « *Guglielmo Tell* ». Non era che una curiosità tanto meno legittima, una volta passata quella maniera popolare per le mani del composi-

tore. E Weber, seguendo la tendenza dei poeti romantici tedeschi, aveva dato di mano al carattere popolare come mezzo artistico nel « *Freischütz* »; per la caratteristica della sua musica, egli aveva sfogliato nelle descrizioni di Forkel sulla musica degli arabi, donde aveva tratto quando la marcia per gli eunuchi, quando la melodia chinese; Auber aveva corso l'Italia, Rossini traversata la Svizzera e non già da semplici touristes; Meyerbeer aveva chiamato in suo aiuto anche la chiesa, Halévy l'entusiasmo nazionale. Questi erano ingredienti necessarii per la confezione dell'opera, bisognava tenerne conto. D'arrivare a tutto ciò in Germania non si pensava; un buon libretto per una grande opera era una cosa insperabile. Taluno sfogavasi, nel caso, con una Italia romantica, che si fabbricava per suo uso e consumo, precisamente come i poeti tedeschi all'uscita dal secolo scorso. Il direttore d'orchestra del teatro di Monaco, Lachner, non ottenne un successo, finchè la direzione del teatro di corte non si decise a spendere 1500 franchi per far fare un libretto al signor di St. Georges. I librettisti tedeschi non conoscevano il genere, i francesi sì, gl'italiani troppo. In Germania, abbattuto dagli avvenimenti politici, il carattere nazionale aveva potuto risorgere, allora, con una espressione semplice ed ardita anche nella musica per mezzo di Weber, l'influenza della cui opera tuttavia, moventesi nelle piccole forme del « *Lied* », fra la scena dialogizzata, era vinta da quella della grande opera, specialmente dalla così detta storica, italiana e francese. E Bojeldieu incontrava applauso con la eleganza graziosa e la galanteria della « *Dama bianca* », Spontini imponeva con la pompa serena, l'austerità delle grandi forme, l'arte sana e forte della « *Vestale* » e del « *Fernando*

Cortez », Rossini divertiva coll'« *Assedio di Corinto* » e da per tutto si rappresentava « *Zampa* » di Herold. Ogni prodotto dell'arte o veniva da Parigi o era fatto per Parigi; ogni critica artistica teneva l'occhio rivolto a Parigi. I successi della « *Muta* » e del « *Tell* » in Germania erano immensi, l'impressione profonda. Auber colla « *Muta* » si era acquistato maggior fama in Germania che in Francia. L'interesse e le proporzioni della grande opera avevano suggerito l'« *Euryanthe* » a Weber, e, per la sua attività artistica infatti, la maniera semplice e popolare bene doveva cedere a più grandi forme. Egli, con un coraggio nuovo, opponeva all'opera straniera una prima grande opera tedesca. La prova fallì. Con le forti e vitali impressioni di Spontini, la grazia seduttrice, il brio di Rossini e di Auber, il publico d'allora non poteva fare buon viso a quella grande opera d'arte in cui tutto era così schiettamente nazionale, originale, profondo, benchè vi fosse sforzata una espressione, la quale voleva essere ardita, concisa e sincera, talora quasi rude nella sua franchezza, e che tuttavia non riusciva chiara. Ma l'« *Euryanthe* » venne, a suo tempo, nella stima dovuta alla maggior opera di Weber e ad uno de' grandi e fecondi lavori dell'arte nazionale.

Questo periodo dell'arte musicale in Germania, così decisivo per la direzione artistica propria del Wagner, gli fornì sempre l'occasione di nuovi sfoghi ed anche di attacchi; le impressioni di quell'epoca furono sempre vive nel suo cuore, non però in guisa che egli s'allontanasse dal vero nel descrivere quelle speciali condizioni dell'arte. In uno degli ultimi scritti egli dice: « Le creazioni di Auber e di Rossini scintillanti di vita, i fiori dello stile italiano e francese, nelle quali si esprimevano, nella maniera più gentile, elementi veramente

nazionali e grandi ingegni, e che raggiunsero il loro apice nel significato della Rivoluzione, come nella « *Muta di Portici* » e nel « *Tell* », queste opere dominavano i teatri tedeschi. Ma non bastava ancora: di nuovo, quella nazionalità mediatrice (gli Ebrei) doveva regalarci, a tempo giusto, un uomo di singolare ingegno, il quale compì l'alienazione dei Tedeschi dalla natura della loro propria arte. Quest'uomo, dotato di un acuto istinto per l'effetto e di ispirazioni che si elevarono sino alla tragica drammatica di un quarto atto degli « *Ugonotti* », ma che massimamente sfruttò gli elementi moderni i più efficaci dell'arte in una mescolanza internazionale di tutti gli stili e di tutti i mezzi artistici, con ogni pompa e raffinamento degli effetti teatrali, fu Meyerbeer. Dalla sinfonia di Beethoven sino all'opera di Meyerbeer, quale terribile passo! Ma come non doveva il Tedesco farlo con entusiasmo, allora che gli si avevano così fondamentalmente distrutti e presi dalle guerre della libertà il suo essere e la sua vita, così che la grande musica tedesca di Beethoven non gli doveva più apparire, nel fatto, che come qualche cosa di assolutamente straniero, vuoto d'influenza, come qualche cosa di terribilmente meraviglioso, come la stravaganza estrema di un singolo uomo ipergeniale, dalla cui imitazione e sino dalla cui pratica era d'uopo allontanarsi timidamente e rapidamente! (*The work and mission of my life, by R. Wagner*).

Si potrebbe osservare che nel « *terribile passo* » fra Beethoven e Meyerbeer si doveva urtare in Weber e Marschner, nei quali il Tedesco trovava e trova il suo essere e la sua vita. Ma Wagner fu l'uomo tutt'altro che libero nel suo giudizio: esso è foggiato e rovinato dalla tendenza. E specialmente vi ha un mo-

mento della storia dell'arte tedesca, quello che egli dice sfruttato dagli artisti intermediarii fra nazione e nazione, che sono giudei, per il quale egli si appassiona sino all'odio. Egli non ne può parlare, come non può dire de' suoi rappresentanti, senza eccedere e senza sfoghi personali. Per Wagner essi ebbero un torto, un peccato d'origine. Fecero in pezzi il quadro dei romantici, distrussero, aspramente ridendo, ogni loro sogno e frustarono e atterrarono senza pietà, non sempre edificando meglio. Nel « *Giudaismo nella musica* » (Ges. Schr. V, p. 107), dopo aver detto che l'ufficio di Enrico Heine fu soltanto quello di smascherare i poetastri tedeschi che volevano ancora atteggiarsi a poeti, lo tratta così: « Dall'inesorabile demone della negazione di ciò che parve degno di essere negato, egli fu cacciato innanzi, senza posa, a traverso tutte le illusioni della moderna menzogna di se stesso, sino al punto in cui egli mentì se stesso quale poeta, e per ciò ricevette le sue menzogne in poesia poste in musica dai nostri compositori ».

Sovente avvenne a Wagner di parlare di Meyerbeer e lo fece sempre tagliandogli le legne addosso. È vero che sul grande musicista egli non dà un proprio giudizio che nell'« *Oper und Drama* », dove egli, con occhio accorto e penetrante, ha dimostrate le particolarità della sua arte. Ma dove si rivelano nel critico la passione eccessiva e la tendenza è nel « *Giudaismo nella musica* ». Dopo avere trattato spietatamente Meyerbeer, sdegnando sino di nominarlo, dopo aver detto che egli s'incarica di guarire la malattia della noia con pseudoprodotti dell'arte, accennando al lusso dei mezzi di cui per questo fine si serve, aggiunge: « Noi crediamo veramente che egli vorrebbe creare opere d'arte, ed egli sa già che non ne può creare. Per togliersi da questo

penoso conflitto fra volere e potere, egli scrive opere per Parigi e le fa poscia eseguire nel resto del globo, il mezzo oggidì più sicuro per procurarsi fama di artista senza essere artista ». (*Das Judenthum in der Musik. Ges. Schr.* V. *p. 104-105*). Wagner oltre l'effetto senza necessità, lo stile, la specie preferita dei soggetti teatrali, rimprovera generalmente a Meyerbeer la pompa ed il raffinamento degli effetti scenici e musicali. Solo innanzi al quarto atto degli « *Ugonotti* » la frusta schioccante di Wagner si spezzò. Egli nell'« *Oper und Drama* (G. S. III. 377) nota che a lato della mirabile melodia in « *sol bemolle maggiore* » non può stare che assai poco e solo quanto di più finito è in opere musicali.

Giudicando di Mendelssohn egli è egualmente severo: « D'altra parte anche il fino senso artistico, il vero artistico ingegno si moveva di nuovo presso di noi e cercava, nella sua maniera, di chiudere opportunamente i conti col grande passato, in ogni caso diventato incomodo. E qui pure si fece innanzi, con successo, un membro di quella specie di intermediarii, pronta da per tutto, assai ingegnosa. Mendelssohn, colla mano delicata del suo ingegno specifico, seppe distogliere i colti del popolo tedesco dagli sguardi di Medusa che lanciavano le stravaganze di Beethoven per molte maniere spaventevoli ed incomprensibili per i Filistei, ai quali egli non apparteneva, ma ancora seppe distrarre i loro sguardi dalle grandi prospettive dell'arte nazionale, aperte mediante gli ultimi suoi fatti artistici. Altrettanto egli rimosse questo spirito di una cultura più fina ed universale lontano da quelle primitive potenze che in sè formavano tutto un mondo; come, d'altra parte, lo fece deviare anche dalle rozze orgie teatrali, tanto in odio al suo spirito pieno di gusto,

del suo dissimile compagno di stirpe nell' opera storica. Egli, secondo meglio seppe e potè, salvò la musica nel salotto, pel quale gli servì anche la sala del concerto e, all' occasione, sino la chiesa: egli le conservò, fra le bufere della Rivoluzione, una forma delicata, liscia, quietamente fredda, graziosa e pacifica, che non eccitava nessuno e nulla voleva, fuorchè piacere appunto allo spirito moderno, colto, artistico, ed in mezzo ai perturbamenti dell' epoca, intrattenerlo nei suoi momenti, con gentili finezze consolandolo. » *(The work and mission of my life)*. Ancora qui si esprimeva con minore amarezza, anzi con un tentativo di serenità, quella tendenza personale che lo aveva fatto essere ingiusto nel giudicare di arte e di artisti speciali. Una volta, fra le altre, si era proposto di dimostare essere l' arte una negazione per gli Israeliti. Non è questo il luogo di esaminare come egli proceda per rilevare la insufficienza del Giudaismo nell' arte. Tuttavia, il suo procedimento è tutt' attro che arbitrario e non gli manca neppure un punto di vista storico. Un uomo avente certi caratteri non può, secondo Wagner, manifestare artisticamente i suoi sentimenti e le sue opinioni col discorso, molto meno ciò gli sarà possibile mediante il canto. Esso è il discorso eccitato e dato in preda della più grande passsione; ora la musica è la lingua delle passioni *(« Das Judenthum in der Musik », Ges. Schr.* V. *92)*. « Felice Mendelssohn Bartholdy ci ha mostrato che, con ricchissima copia d' ingegno specifico, si può possedere la coltura più fina e varia », senza potere, con l' aiuto di queste doti, « rendere possibile, anche una volta sola, di produrre la profonda efficacia afferrante cuore ed anima che noi attendiamo dall' arte, perchè sappiamo che essa ne è capace ». *(« Jud. i. d. M. » G. S.* V. *100)*. « La stemperatezza

e l'arbitrio del nostro stile musicale, se non prodotti, sono stati tuttavia aumentati sino al limite estremo mediante lo sforzo di Mendelssohn per esprimere un contenuto non chiaro, quasi nullo, coll'interesse e la vita maggiori possibili »[1] — *(« Jud. i. d. M. » 102).*

[1] Con altre parole il Wagner intende raffinatezza, superfluità di espressione. Sulla maggiore o minore efficacia di un'opera d'arte musicale vi sono forse tante verità quante impressioni individuali. Ogni tentativo d'imporre il proprio gusto ad un altro è inutile: anche quando vi si riuscisse colla persuasione o coll'agitazione, questa o sarebbe una efficacia nel senso logico o in uno assai più basso, mai in quello artistico. Ma a giudicare dalla vita robusta, florida della musica di Mendelssohn in Germania e dovunque, dalla comprensione che essa trova in tutti, dal pieno godimento che essa procura, dalla più alta considerazione, in fine, in cui l'hanno gli artisti, i conoscitori, gli studiosi, qualità non meno necessaria alla sua efficacia, non si può non ammettere un'impressione profonda e duratura di quella musica.

È fino troppo noto che Mendelssohn si attenne strettamente alle forme di Mozart: egli non ebbe la forza inventiva, nè le arditezze, nè il fuoco di Beethoven; ma conservò alla sua musica spontaneità, originalità, freschezza. Il suo stile sano e vivace evita tutto ciò che è volgare, antiquato; è puro, correttissimo, elegante; è un modello di sobrietà e di finezza, qualita che egli seppe infondere in ogni suo lavoro, nel trattamento di ogni materiale tecnico, nella istrumentazione efficace, sicura e maestrevolmente condotta. E chi protrebbe negare l'impressione profonda che lasciano opere d'arte come la sua « *Quinta Sinfonia* », l'« *Elia* », il « *Paolo* », le « *Ebridi* », i « *Salmi* »?

In che cosa consista l'arbitrio e la stemperatezza dello stile cui Wagner allude è, per la musica soltanto, difficile da definire. Che, per esempio, ogni tema delle sinfonie di Mendelssohn si esprima completamente e chiaramente, io spero che nessuno fra quelli che le conoscono, dubiterà. Quali temi sarebbero più chiari, più conseguentemente e per se stessi sviluppati di quelli della « *Sinfonia scozzese* » o dei più concisi, pieni di contenuto e forti di quelli della « *Sinfonia della Riforma* »? Un contenuto frivolo, quasi nullo, si può mostrare anche in un tema di Beethoven, per esempio, in quello del primo tempo della sua quinta sinfonia. Ma quale mirabile edificio innalza egli là sopra? Esprimere un contenuto alle volte debole, insignificante nel tema con « l'« *interesse e la vita maggiori possibili* » non fu meno l'intento di Mendelssohn che di Beethoven o di Mozart e di tutti i grandi compositori di musica istrumentale, il cui maggior merito (ammessa certo un'invenzione musicale più o meno robusta e feconda) consiste nella maestria eccezionale, nella sicurezza ed efficacia, con cui, per la parte ideale e tecnica, elaborano i loro motivi nelle forme sinfoniche.

Dopo tutto, Wagner ha ammesso che la musica tedesca possiede nella ouverture « *Le Ebridi* » una delle sue più grandi opere. In ogni caso, le impressioni esclusivamente musicali ricevute da alcune opere di Mendelssohn, non furono in Wagner nè indifferenti nè infeconde. Così, per qualche somiglianza che vi ha fra il motivo serpeggiante nella prima scena del « *Rheingold* » ed il motivo del flauto in principio dell' ouverture « *Bella Melusina* », fra il tema dell' « *Andante con moto* » (*Introduzione della Sinfonia Scozzese*) e il tema del canto di morte nella « *Walküre* », fra il motivo della fede nel « *Parsifal* » e l' ultima parte del tema nella introduzione nella « *Sinfonia della Riforma* », ognuno che voglia persuadersi di fatto, può anche no-

Ma con ciò non s' intende niente affatto che i temi di Mendelssohn siano privi di interesse o insignificanti.

Di più, la forma di un tema o di un *tempo* è in Mendelssohn così arbitraria e stemperata come nel suo modello Mozart. Se vi ha un compositore in cui la regolarità, la correttezza delle forme ed il valore intrinseco nei temi siano costanti, quegli è Mendelssohn. Il difetto accennato da Wagner non potrebbe, in fine, che riguardare la condotta, la limitazione di un *tempo* o di un intero lavoro, se a rendere interessante lo sviluppo di un tema concorressero elementi e forme non inerenti al tema stesso. Questa prova noi potremmo fare nel modo migliore nell' opera d' arte istrumentale. Chi conosce le partiture delle sinfonie di Mendelssohn, delle sue « *ouvertures* », dei « *Quartetti* », del « *Quintetto in Si b* » etc. può all' evidenza constatare il contrario.

È nella natura di un compositore come Wagner, dotato di un ingegno musicale specificamente drammatico, non ricco di pura inventiva musicale, e nella cui creazione, a lato di pagine meravigliose trova posto, per necessità drammatiche, il pensiero frivolo e rude; Wagner, il cui ultimo stile si dissolve in qualche prolissità e s' abbandona spesso a quell' orgia musicale dei sensi che snerva e sopisce, e che, in fine, ne' suoi più grandi lavori, procede nella composizione con l' avvedutezza ed il rigore del sistema; è nella natura del genio stesso di Wagner che non sempre debba piacergli la compostezza rubusta e franca, l' eleganza semplice e naturale, la sana correttezza della musica di Mendelssohn. Schumann non s' ingannò forse a partito nel suo giudizio sul « *Tannhäuser* »? Là c' era nettamente l' autore della « *Genoveva* ». Come a Schumann l' indole, la efficacia della musica

tare dove e sino a qual punto lo stile si dissolve, logorando talora la stessa idea musicale.

Mendelssohn colla sua arte stava al polo opposto dell'arte di Wagner. Per la estrema delicatezza del suo senso artistico, quasi temesse di turbare il bel sogno della pura idealità dell'arte, egli mantenne ad essa una espressione fina, elegante, aristocratica e rimase con la medesima lontano dalla efficacia sulle moltitudini. Essa fu piuttosto soggettiva. A Mendelssohn mancò ogni recettività del senso e del gusto artistico popolare e, giacchè, al suo tempo, questo si accomunava, estendendosi sempre più nell'interesse del teatro, egli non potè, nella sua propria posizione, produrre nulla di efficace e di vitale per le scene. Fra l'artista ed il popolo egli non trovò la via di comunicazione per mezzo dell'arte.

Anche l'ingegno più serio di Schumann non potè

drammatica, così a Wagner la purezza e la solidità delle forme musicali erano inarrivabili, negate.

Questi osserva pure, di passaggio che, in mezzo ai turbini della Rivoluzione, Mendelssohn conservò alla sua musica una forma delicata, liscia etc. Quella forma fu serena ma non fredda, delicata, occorrendo, ma non liscia, robusta tanto, però, che sfidò sino ad oggi l'opera consuntrice nel tempo. Non riformando nulla, egli produsse del bello e delle originale. Egli si diede per quello che era in realtà; non associò all'arte sua nessuna idea, nessun carattere rivoluzionario, non volle dimostrare nulla, si contentò d'intrattenere, di interessare, di commuovere con dell'altamente artistico, del bello musicale e fu un purista. Lasciò alla sua natura e alla sua personalità il più libero sfogo, la riproduzione più libera di se stesse per mezzo dell'arte e, in un ordine diverso di fatti dell'arte, ricorda Auber, l'autore della « *Muta* » e del « *Muratore e magnano* » che nella musica trasfuse, semplice e senza preoccupazioni di sorta, tutto il suo brio e la sua bonarietà rara; Auber, che, naturale e franco, additava l'operaio in tunica che passava sulla strada dicendo all'amico: « *voilà mon publique* »; il semplice Auber, direttore del Conservatorio di Parigi, che, nella loggia d'onore, mentre nella sala si eseguiva una sinfonia di Beethoven, si volgeva al suo ospite, sorpreso e sorridente: « *Ne capisce qualche cosa lei? Je n'y comprends mot* ».

nulla per l'opera. L'arte di Mendelssohn non rimase già ristretta al piccolo ambiente che, colle sue forme finissime e delicate, rappresentava. Essa ben presto si provò nelle forme della « *Sinfonia* » e dell'« *Oratorio* », quelle grandi forme artistiche anteriori che, secondo l'opinione di Wagner, eccitarono sì, ma posero a prova la insufficienza di Schumann, l'artista chiuso nella profondità del suo stesso io, che pone sè stesso davanti all'arte e non produce che per guardare nel suo piccolo mondo musicale, l'artista romantico idealista per eccellenza. « Per quest'arte (mendelssohniana) fu eccitato anche l'ingegno fissato più seriamente e che pensava in silenzio; Roberto Schumann, un assennato compositore di piccoli pezzi per pianoforte, sentimentali, graziosi, chimerici e di uguali canzoni, il pittore tedesco di genere quasi accanto al pittore cosmopolita di paesaggi, scrive ora sinfonie, oratorii ed opere »[1]. (« *The work and mission of my life* »).

[1] Ch'io sappia, un giudizio più giusto sopra Schumann non fu dato ancora, e forse il suo ingegno era il più adattato per rappresentare la mollezza dello stile musicale odierno arbitrario e fiacco. Non è cosa facile trovare nella musica d'oggidì la plasticità della melodia di Mozart e di Rossini, di Beethoven e di Spontini, ma caratteristiche vi sono la sensualità vaporosa, la mollezza, la fantasticheria sentimentale di Schumann. Lo stemperarsi del suo stile in una pittura raffinata, interessante per sè, ma soverchiamente dettagliata, per quanto il lavoro sia esteso, pregiudica, se insistente, l'efficacia dei singoli pezzi e distrugge quella totale. Si noti l'impressione di monotonia e di stanchezza che lascia, ad esempio, « *Il Paradiso e la Peri* » così ricco di artistiche ed interessanti particolarità. La piccola pittura, la sfumatura leggiadra, ridente, che c'interessano tanto nel piccolo pezzo, ci sono là indifferenti. Così nella ouverture « *Manfredo* » e in quella della « *Genoveva* », in due lavori d'arte considerati musicalmente indipendenti, le finissime particolarità, ripetute per esigenze formali, sciupano la loro bellezza e ci si presentano già costituenti il programma che Schumaun tanto amò. Qui, il tema principale, languente, è sempre più disciolto lentamente sino verso il fine, a quel piccolo ma pretendente dettaglio delle tre trombe sole, dove, nell'incontrarsi col secondo

Dunque l' arte musicale in Germania, per quanto fattasi, in questo periodo, più estesa e potente, non aveva tuttavia come suo fondamento quella idea che io dissi intimamente connessa coll' opera d' arte di Wagner, l' idea nazionale. Non agisce nè ha in sè caratteri per cui essa tenda a produrre il suo effetto su di una vasta società, soddisfacendo ad un bisogno comune con un comune vantaggio. Essa prende ancora più di mira il singolo individuo o la società favorita che la vera e grande comunità del popolo. L' artista nuovo, invece, sente la sua forza, la vitalità e l'efficacia dell'arte, quando essa corrisponda non al gusto singolo, individuale, ma a quello della massa, quando abbia per essa l' interesse che ha per il singolo uomo e sia così un gusto solo e generale che essa rappresenta. In una parola, egli vuole agire sulla massa. Radunare i gusti sparsi in uno solo significa far sì che questo sia il più nettamente nazionale possibile. Condotto dalla fede in questa causa di cui parla, nella sua patria, ogni fenomeno del secolo, l' artista comincia dal rivedere la

tema *(Ed. Breitkopf e Härtel, pag. 67-68)*, è affatto spezzato e decomposto nelle sue particelle, è fiaccato e logorato sino alla debolezza estrema. Ciò è interessante, tipico in Schumann; ma una vera e forte efficacia si è anche dispersa col disperdersi del cesellamento in piccole particolarità; raccoglierla è già difficile; non c' è nulla che la tenga unita. E chi non riconoscerebbe la singolare attrattiva, la grazia, la eccitazione fina, artistica che contengono, nei singoli momenti, le « *Scene del Faust* », mentre l'efficacia totale, come nella « *Genoveva* », e qui, in verità, anche per la completa assenza di vita drammatica nella musica, vi si fiacca quando non vi si distrugge? Se a ciò non isfuggono neppure le « *Sinfonie* in *mi b* e in *si b* », noi dobbiamo tuttavia escluderle. Taluni caratteri conservano alla musica il maggior interesse ed una seduzione tutta propria nell' incomparabile pezzo schumanniano per pianoforte. Questa seducente mollezza nello stile musicale, in cui si cullano le forme indecise, le gentili sfumature, le nebulosità, le bizzarrie, e che nasconde talora sì male l' assenza dell' idea, può bene fornire il tè musicale del *salon*, ma non lascia sorgere nessun lavoro di polso.

condizione della poesia e della lingua parlata nel dramma, senza la cui riforma egli vede assolutamente impossibile il carattere nazionale che si ha da trasmettere all'azione complessiva delle arti della poesia e della musica. Là è la base della sua attività artistica. Il nuovo ideale della umanità lascia intravedere una società più vasta che egli considera ed in vantaggio della quale è stimolato ad agire. La forza della idea nuova è la stessa forza della poesia e della musica drammatica nuova. La sua efficacia non è isolata, ma stà nella connessione più intima colle idee storiche nazionali e colle storiche potenze della libertà e del progresso. Essa ne è anzi costantemente nutrita. L'artista risulta dal rapporto dell'individuo colla umanità; egli non vede soltanto per se stesso la propria opera, la propria originalità, ma la comprende nella forma che consente la relazione fra essa, i sentimenti e le idee comuni; per cui l'io arbitrario ed antistorico deve essere sacrificato per l'idea. Con questi caratteri acquisiti, la nuova arte stà in assoluto contrasto con la precedente. Ma, per il fine interno dell'arte, non si può dire che tanto esso che i mezzi, o l'impiego del materiale artistico, siano con quella in eguale contrasto.

La direzione artistica rappresentata da Tieck e da Hoffmann mediante le loro illustrazioni della musica, con le quali la speculazione di Wagner è tanto affine, dopo gli sviluppi esaltati e fantastici del « *Kater Murr* » [1] e della « *Kreisleriana* », [2] riceve,

[1] Vi è messa in versi e commentata la musica dei gatti.

[2] Non vi ha fine più alto per l'arte, dice Hoffmann, che quello di eccitare nell'uomo quel piacere che libera tutta la sua natura da ogni pena terrena, da ogni oppressione umiliante della vita giornaliera, come da feccie malsane, e lo solleva così, che egli, alzando lieta e superba la sua testa, vede il divino, anzi viene con esso in contatto. — La eccita-

con Wackenroder e precisamente nel suo ideale dell'arte, la più alta e vera perfezione, ed è il Wagner che, come poeta-musicista, la semplifica e la completa, distribuendo nella costruzione una della lingua parlata-musicale le difficoltà e lo sforzo che quell'ideale artistico, per essere liberato, trova nell'impiego esclusivo della poesia nella sua forma melodica. L'ideale che Wagner si forma della poesia-musica può rappresentarsi con queste parole di Tieck, che lo esprimono nel suo « *Sternbald* »: « Spesso noi ascoltiamo attentamente e siamo avidi dell'avvenire nuovo, dei fenomeni che debbono passare davanti a noi con vestimenti incantati e variopinti: egli è allora come se il torrente del bosco volesse più chiaramente esprimere la sua melodia, come se fosse sciolta la lingua agli alberi, affinchè il loro mormorio scorra in un canto più intelligibile. Ora con lontani suoni di flauto comincia l'amore ad avvicinarsi posatamente, il cuore che palpita vuole volargli incontro, il presente è saldamente ammaliato con un potente anatema, e i minuti risplendenti non osano di fuggire. Un circolo di armonia ci tiene rinchiusi con forze magiche, ed una nuova esistenza trasfigurata brilla nella nostra vita reale, come luce misteriosa di luna ». (Vol. II. 54). Anche Wagner, che sente nei suoni, nella loro espressione simbolica una lingua più potente della stessa poesia, avrebbe potuto dire con Tieck: « O arte impotente, come i tuoi suoni sono balbettanti e puerili in confronto col pieno canto

zione di questo piacere, questo innalzamento al punto di vista poetico, sul quale si crede volentieri alle meraviglie sublimi del puro ideale, anzi si famigliarizza con esse e si osserva trasfigurata e glorificata anche la vita ordinaria in tutte le sue tendenze, coi suoi fenomeni varii e screziati, mediante lo splendore della poesia, questo è, secondo il mio convincimento, il vero scopo del teatro ».

armonico dell'organo, che dalle profondità più interne, dal monte e dalla valle, dalla selva e dallo splendore del torrente emana in accordi che montano ed ingrossano! Io odo, io intendo come l'eterno spirito del mondo tocca con mano maestra l'arpa formidabile con tutte le sue armonie, io sento come, al suo suono, le più varie imagini si producono ed all'intorno e sopra tutta la natura si spandono con le ali dello spirito. L'entusiasmo del mio piccolo cuore d'uomo vuole afferrare là dentro, e si dibatte stanco e sfinito nella lotta con il sublime..... La melodia immortale esulta, giubila ed infuria passando rapidamente sopra di me. » (Vol. II. 106).

Ma si noti ciò che Wagner dice della impressione straordinaria che la musica esercita su di lui adolescente; noi lo sappiamo, la sua romantica imaginazione ne rimane colpita come da una meraviglia mista di paura e di mistero. « Io non era mai stato musicalmente un fanciullo prodigioso; presto in me il senso della poesia aveva lottato per la preminenza con quella della musica. Soltanto la cognizione delle « *Sinfonie* » di Beethoven, che avvenne a quindici anni, eccitò in me una inclinazione passionatamente conscia per la musica, la quale, certo da tempo addietro, e principalmente mediante il « *Freischütz* » di Weber, aveva operato potentemente sul mio animo giovanile. Ne' primi anni di gioventù passati a Dresda, io aveva veduto il venerato creatore dell'incomparabile lavoro, direttore d'orchestra colà, venire di frequente nella casa stessa della madre. La imagine toccante della sua personalità intelligente e malaticcia, in congiunzione segreta coll'efficacia potente e piena di vita della sua opera nel teatro, rilasciò allora nel fanciullo stupito un'impressione indimenticabile e profondamente afferrante. Raggiunta che ebbe la mu-

sica, colle sinfonie di Beethoven, una rivelazione nuova e potente, essa mi apparve ora come una potenza satanica, a conoscere la quale non mi sembrava di potere riuscire colla misura di una qualunque forma esteriore. I suoi rapporti sonori, i suoi movimenti si mostravano alla fantasia giovanilmente eccitata piuttosto come esseri viventi somiglianti a spiriti, che si facevano sentire affatto personalmente nelle fantasmagorie più eccitanti ». *(The Work and mission of my life, by R. Wagner).*

Hoffmann non avrebbe detto altrimenti. Noi abbiamo accennato allo strano ma spiegabile ascendente che questo poeta ebbe su Wagner come poeta drammatico e musicista [1]. Le impressioni che, ricevute dalle tendenze romantiche, la sua speculazione coltivò, non solo non si cancellarono in Wagner mai, ma vennero vieppiù fortemente traducendosi in fatti. E non decisero di una influenza inconscia e semplicemente ristretta alla fantasia in generale, sì bene influirono sul pensiero, sulla riflessione, sulla psicologia che, tanto in Hoffmann come in Wagner, mostrano gli stessi caratteri e si manifestano in forme simili. Essi ebbero il medesimo concetto mistico della musica, [2] compresero egualmente l' ufficio

[1] Soltanto non si pensi qui ad Hoffmann come musicista. Se non gli mancò vivace e fertile ingegno musicale ed una cultura eccezionale, tuttavia, la sua varia produzione (musica istrumentale, drammatica e sacra), da quel poco che se ne conosce, si toglie raramente da un ordine subordinato.

[2] Come, secondo la sentenza di un fisico intelligente l' udire è un vedere dall' interno, così per il musicista il vedere diventa un udire dall' interno, cioè la più intima coscienza della musica, la quale, vibrando ugualmente collo spirito dell' artista, risuona da tutto ciò che l' occhio suo comprende. Così le improvvise eccitazioni del musicista, l' originare delle melodie nell' interno, la ricognizione e la comprensione incosciente o inesprimibile, con parole, della musica segreta della natura, sarebbero come il principio della vita e di tutta l' azione del musicista. I suoni udibili della natura, il mormorare del vento, lo scroscio delle fonti, per il musicista sono prima

suo nell' opera e le tendenze artistiche che essi seguirono, mostrano, anche psicologicamente, punti di contatto non dubbii [1].

Ma il romanticismo tedesco rovinava già; il giovane Wagner assisteva alla distruzione delle ultime sue traccie per opera della critica rivoluzionaria dall' occidente penetrata in Germania. La dissoluzione di quella corrente nella letteratura non fece piacere al Wagner: egli la osservò con un certo timore e prese partito per i « *giovani Tedeschi* » che, nei loro romanzi di più volumi, cercarono di marcare il carattere straniero, perchè in tale guisa portavano nella letteratura un movimento nuovo e fresco. Ma il disprezzo per i romantici non è che apparente ed è inoltre in contraddizione colla direzione artistica seguita da Wagner dopo il « *Rienzi* », colle tendenze raccolte nei suoi più grandi fatti d' arte. Coll' « *Olandese* » egli si trovò solo nella sua via, giacchè egli ritornava all' opera di Weber, quando, modificata e completata da un primo tentativo di questo grande compositore, tentativo di un valore assoluto per Wagner, egli potè trovare l' opera romantica tolta dallo stato subordinato in cui era prima. Non si comprese allora, in Germania, ciò che si possedeva coll' « *Euryanthe* », ma lo si comprese bene quando apparve il « *Lohengrin* ». Egli vi seguiva, del resto, una nuova corrente musicale e drammatica, dopo l'esperienza fatta

accordi tenuti, poi melodie con accompagnamento armonico. Con la ricognizione si solleva la volontà interna, e non può forse il musicista contenersi poscia colla natura circostante, come il magnetizzatore colla sonnambula, il suo volere vivace essendo la domanda che la natura non lascia mai senza risposta? » (Hoffmann, « *Fantasie* ».)

[1] « Finora il dio Apollo gettò il dono della poesia colla destra e il dono della musica colla sinistra a due uomini che stavano lontani uno dall' altro, per modo che noi, fino a questo momento, aspettiamo ancora l' uomo che ad un tempo scriva la poesia e la musica di una vera opera » Hoffmann, « *Fantasie* ». Prefazione di Jean Paul.

colla grande opera storica, della quale non si era invano impadronito, anche se l'aveva subito lasciata per l'opera romantica e il dramma del mito.

XIX.

Ritorniamo, per un momento, alla lingua propria dei drammi di Wagner, per vedere come avviene la sua risoluzione nella musica, la sua riproduzione mediante la melodia, e come il cambiamento dei toni nella lingua parlata del sentimento determini la modulazione dei toni nell'armonia.

Io dissi che l'impiego della lingua nella efficacia e disposizione musicale, meglio e più coerentemente si effettua in Wagner che ne' poeti romantici dai quali egli prende questa idea, corroborata poi, naturalmente, dal proprio musicista. La causa di questa naturalezza risiede nel non isolamento della lingua parlata, nella sua completa risoluzione nella lingua musicale, che ne accoglie e feconda l'aspirazione. Ciò che il poeta non può, è opera facile e passata di assoluta competenza del musicista. La parentela dei toni vocali, che il musicista ha trasformati in suoni, diventa una rappresentazione per il nostro sentimento. La musica riceve in sè la vocale della parola accentata o allitterata; la determinatezza di questa provoca una determinatezza musicale, la quale, vestendo di suoni le parole, fa sì che i loro accenti, per opera del poeta, non siano riconoscibili dall'occhio dell'udito, cioè dalla facoltà dell'udito che percepisce per la intelligenza, ma li porta alla rapida comprensione del sentimento, secondo li riconosce e li accoglie l'altra facoltà, che è l'orecchio di quell'udito. E qui stà tutta una nuova potenza ed estensione della musica, a cui finora nessuno aveva pensato e nel cui segreto, cioè

nel segreto del sistema, è riposta una gran parte della sua efficacia. L'attività sì fatta del poeta, il cui materiale è stretto ai suoni per necessita intima, è diretta al sentimento in virtù dell'altro elemento che, facendola aderire a sè, determina l'accoglienza dell'espressione per l'orecchio dell'udito come più rapidamente giudicante. Il legame affine dei suoni forma la melodia del verso e si dichiara nella tonalità. A dir vero, in questo caso, la parte corporea della parola è completamente dimenticata e sciolta, e poichè qualche parte di essa è passata nella musica, si ha la conseguenza che le due arti hanno confuso il loro effetto, secondo le intenzioni del poeta-musicista. È dominio questo, ma è anche costrizione del materiale artistico. Tuttavia lo studio per spingere le due arti verso il punto in cui più evidente è la loro parentela e che guida ad invertirne le parti è coerente all'efficacia finale del dramma, la quale in altro non può consistere che nella sua espressione intelligibile al puro sentimento umano. Il sistema è costretto ad esagerare sì da una parte come dall'altra. La lingua si propone un effetto musicale, la musica uno significativo. Dove la direzione del pensiero e dell'azione chiamava la parola al suo vero ufficio, essa risponde con una efficacia melodica, e dove la direzione del sentimento e della imaginazione esigeva dalla musica l'efficacia della forma sonora bella in sè, essa la trova nella rappresentazione della cosa, del motivo che la incorpora. Weber è il primo maestro della scuola di cui Wagner rappresenta il completamento naturale, logico e necessario. L'idea musicale ha estesi i limiti del suo ufficio; non basta ad essa di trovare un'espressione adeguata all'impressione prodotta da certi fenomeni sull'anima nostra, essa sente il bisogno di riprodurli nella loro realtà. S'intende

da sè che la invenzione è ora tutt'altrimenti compresa. Essa ha una giustificazione nel significato di ciò che esprime. La bellezza musicale non è più solo giudicata secondo i termini proprii della combinazione intelligente dei suoni, ma secondo i termini riflessi dal confronto fra essa e la natura di quei fenomeni.

La poesia, adoperando i mezzi organici espressivi della lingua, tenendo conto della loro più stretta parentela coll'intento di agire sul sentimento, tende ad unificare in suo favore la comprensione delle cose rappresentate. « L'intelligenza divide, il sentimento unisce; cioè l'intelligenza scioglie la specie nei contrapposti che in essa si contengono; il sentimento unisce nuovamente insieme i contrapposti per una specie nuova. Il poeta guadagnò completamente questa espressione una nel risolversi del verso parlato, che lottava per l'unità, nella melodia cantata, la quale acquista la sua espressione determinante il sentimento, dalla parentela dei suoni che involontariamente a questo viene rappresentata ». *(Oper und Drama* » IV, 185*)*.

Ma ciò che la parola abbandona non dà ad essa in nessun caso la musica. Ciò che la poesia ha perduto di limitazione, di forma, cioè di certezza nella comprensione dei contrapposti, non può ridarle una disposizione generale dell'animo, per quanto poetica. Non dimentichiamo però, giacchè davanti ai nostri occhi stà come fine il dramma, che noi non possiamo più considerare lingua e musica disunite, ma solo dobbiamo pensarle nell'atto della loro coesione più intima e così nel loro impiego in favore del dramma.

Noi vedemmo che la melodia del verso si forma dal legame dei suoni resi affini, abbassati o alzati e si manifesta al sentimento nella tonalità. Ne risulta una scala speciale di suoni, in cui i suoni di una serie

melodica si contengono come intervalli speciali. Costituita fra i suoni un' affinità stretta, una famiglia unita presa dalla specie dei suoni, essa è la tonalità, e vi ha ciò che i suoni in essa contenuti esprimono al sentimento. In questa unione di suoni affini, strettamente legati dalla loro parentela, può avvenire un ampliamento, una modificazione; ma qualunque alterazione loro può essere giustificata solo dall' intento poetico.[1] La teoria esposta nell' « *Opera e dramma* » c' insegna che è l' occasione già condensata nel sentimento del verso parlato che determina quel mutamento, quell' aggiunta o deviazione nella tonalità, secondo il carattere dell' espressione speciale dei singoli toni principali, che sono stati appunto determinati dal verso.[2] Se questo non si verifica o se avviene senza la occasione data dall' intento poetico, il sentimento non riceve chiaramente l' impressione dell' oggetto manifestato; il cambiamento prodottosi nella tonalità è così ingiustificato, che le nostre sensazioni si confondono e non aiutano la manifestazione giusta del

[1] Ciò é spiegato teoreticamente da Wagner così: « Prendiamo p. e. un verso rimato di uguale contenuto di espressione, come: « *Die Liebe giebt Lust zum Leben* » (*L'amore dà attrattive alla vita*). Qui il musicista, poichè nelle radici rimate si manifesta una sensazione uguale, non avrebbe motivo naturale per uscire dal tono scelto, ma determinerebbe nel tono medesimo l' alzamento e l' abbassamento del suono musicale pienamente bastante per il sentimento. Prendiamo, al contrario, un verso di sensazione mista come: « *Die Liebe bringt Lust und Leid* » (*L' amore arreca piacere e dolore*); siccome la rima collega due sensazioni opposte, così il poeta avrebbe l' occasione di passare dal primo tono, che corrisponde alla prima sensazione, in un altro corrispondente alla seconda sensazione, secondo il suo rapporto con quella stabilita nel primo tono. La parola *piacere* la quale, come accrescimento estremo della prima sensazione, sembra stringersi alla seconda, avrebbe da ottenere in questa frase tutt' altro suono che nella prima: « *L'amore dà attrattive alla vita* » (« *Oper und Drama* » *IV, 191*).

[2] Oper und Drama Ges. Schr. IV. 189.

sentimento. Ora, il suono che esce dal circolo della tonalità, in cui si trova in parentela con molti altri, è già attratto da una tonalità nuova e da essa determinato. Se il concetto della tonalità, considerata nella unione apparentata dei suoni, proviene assolutamente dall'altro concetto della melodia del verso compresa come l'unione apparentata dei toni vocali e delle rime iniziali, la necessità di arrecare un suono estraneo nella famiglia dei suoni affini è una necessità che primieramente si manifesta nel verso, mediante il cambiamento della rima, del tono o del ritmo. Vi ha, dunque, anche nella lingua parlata un tono fissato come appartenente ad una famiglia di toni affini. Vi ha un tono conduttore che fa passare la nostra sensazione sopra un tono nuovo, il quale manifesta al nostro sentimento la impressione nuova di un sentimento dissimile da quello di prima. La nuova rima iniziale è fissata dal Wagner in conseguenza della parentela di vocali e consonanti o radici riconosciuta nel verso, come la tonalità nuova, in cui influisce la parola, è stabilita dalla parentela dei suoni avvicinati mediante il suono conduttore nel passaggio alla nuova tonalità [1]. La differenza fra tono e tono principale o conduttore può essere spiegata da questo esempio di cui Wagner stesso si giova e che, fra i tanti, parmi, anche per il profano, il più chiaro.

[1] « L'affinità dei suoni costituisce l'armonia musicale in cui si rappresentano le famiglie della loro parentela assai diramata. Nella sua estensione orizzontale, considerata secondo le particolarità costruenti della sua estensione armonica verticale, vi ha la fisionomia che anche il poeta riconosce come la propria: essa rispecchia la sua imagine; è come la superficie dell'acqua, in cui il poeta vede riprodotta la sua effigie; questa non è che l'intenzione poetica realizzata, cioè il dramma, e per opera del musicista essa si completa, quando dalla profondità dell'armonia egli sorge alla superficie, nella uale è rispecchiata l'azione del poeta; il pensiero poetico si unisce allora in festa colla capacità produttiva infinita della musica ». (« *Oper und Drama* » IV. 186).

Sia dato il verso: « *Die Liebe bringt Lust und Leid* » *(L'amore arreca piacere e dolore)*, nel quale, in tedesco, sono tre allitterazioni. — Si noti la sottile esposizione del modo col quale la musica vi potrebbe essere impiegata. Per la teoria noi non dimentichiamo già la pratica, la realtà corporea dell'opera d'arte finita, sulla quale ritorniamo subito, constatandone la connessione. — Il tono cantato sulla parola « *piacere* » *(« Lust »)* diventerebbe naturalmente un tono conduttore, determinante, il quale, per necessità, tenderebbe verso la tonalità nuova in cui si esprime « *dolore* » *(« Leid »)*. In questa posizione vicendevole « *piacere e dolore* » *(« Lust und Leid »)* diventa la manifestazione di una sensazione speciale, la cui proprietà riposa precisamente nel punto in cui due sensazioni opposte si rappresentano tali, che si determinano e si appartengono a vicenda come veramente affini. Questa manifestazione non può rendersi possibile che mediante la musica, secondo la modulazione armonica di cui è capace, perchè essa, in virtù di questa, esercita una costrizione vincolante sul sentimento a raggiungere la quale nessun'altra arte possiede la forza. La modulazione musicale, insieme col contenuto del verso, può riportarci indietro alla prima sensazione. Facciamo seguire al primo verso: « *Die Liebe bringt Lust und Leid* » un secondo verso: « *doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen* » (*tuttavia nel suo male esso ordisce ancora delle delizie*); la parola « *ordisce* » *(webt »)* diventerebbe nuovamente un tono che conduce alla prima tonalità, come di qui la seconda sensazione torna di nuovo alla prima, ora arricchita, un ritorno che il poeta, in virtù dell'allitterazione (rima iniziale tedesca) potrebbe rappresentare all'accoglienza sensibile del sentimento solo come un progresso dalla sensazione del *male*

(« *Weh* ») in quella delle « *delizie* » (« *Wonnen* »), ma non come una conclusione della specie della sensazione « *amore* » (« *Liebe* »), mentre il musicista è appunto completamente compreso per ciò, che egli torna notevolmente indietro nella prima tonalità e designa così unificata con certezza la sensazione della specie, la qual cosa non era possibile per il poeta, perchè egli era costretto a cambiare la vocale radicale in favore dell'allitterazione. E però, il poeta accennò la sensazione della specie mediante il senso dei due versi; egli richiese che essa venisse realizzata davanti al sentimento e determinò a questo fine il procedimento del musicista. Questo è dunque giustificato dall'intento del poeta, altrimenti riescirebbe indeterminato, arbitrario, inintelligibile. Il poeta può solo accennarlo o al più realizzarlo, avvicinandosi ad esso mediante le parti disgiunte e spezzate della sua manifestazione, ma la sua piena realizzazione (cioè il dramma) è soltanto possibile coll' intervento del musicista e, in vero, spiegando la capacità di adoperare la parentela originaria dei suoni col fine di manifestare al sentimento sensazioni unite ed in una e propria maniera.

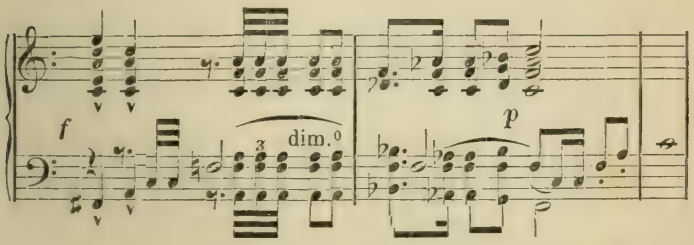
Quanto sia grande questa capacità noi comprendiamo quando pensiamo il senso dei due versi citati, esposto in maniera più determinata, così che fra il progresso dall' una sensazione ed il ritorno ad essa già effettuato nel secondo verso, una lunga serie di versi esprimesse l' accrescimento più vario e la mescolanza di sensazioni inframmesse, in parte rinforzanti, in parte concilianti, sino al ritorno finale alla prima sensazione. Qui, la modulazione musicale, per realizzare l' intento del poeta, avrebbe da aggirarsi avanti e indietro nelle tonalità più differenti; ma tutte le tonalità toccate apparirebbero in un rapporto di parentela preciso colla tonalità

principale, dalla quale viene bene determinata la luce particolare che esse gettano sulla espressione ed è, in certo modo, conferita la capacità di distribuire persino questa luce. La tonalità principale, come tono fondamentale delle sensazioni colpite, mostrerebbe in sè la parentela originaria con tutte le tonalità e con ciò, per opera dell' espressione, farebbe nota la sensazione determinata durante la sua manifestazione in una elevatezza ed estensione tale, che soltanto ciò che è affine con essa potrebbe, fino a tanto che continua la sua manifestazione, determinare il nostro sentimento; la nostra generale capacità di sentire sarebbe unicamente colmata da questa sensazione, per opera della sua estensione accresciuta, e così questa sensazione unica verrebbe innalzata tanto da diventare una sensazione generale umana, tutto comprendente, indubbiamente intelligibile. *(Oper und Drama* » IV, 192-193*)*.

L' artista pensatore, analitico valuta l' effetto di tutti gli elementi materiali dell' arte sua. Qui, come nell' opera finita, la ricerca dei mezzi per ottenere l' illusione, l' efficacia maggiore coi coloriti dell' armonia è spinta sino nelle parti più piccole che, determinando l' effetto armonico e descrittivo della lingua, si ripercuotono nella imaginazione, nel senso e foggiano la fantasia musicale. Ne risulta evidente l' artista che noi già ci rappresentammo nella sua natura e formazione, l' artista speciale e specialmente dotato di facoltà produttive, il quale sceglie scrupolosamente fra i toni dell' armonia corrispondenti agli oggetti ideali ed ai loro rapporti, disponendo gli uni e gli altri nell' ambiente e nel conflitto più adattato per il loro maggiore effetto.

L' occasione che determina un cambiamento nel tono della poesia è la stessa che determina un cambiamento nella tonalità nella musica. Ogni formazione dei motivi,

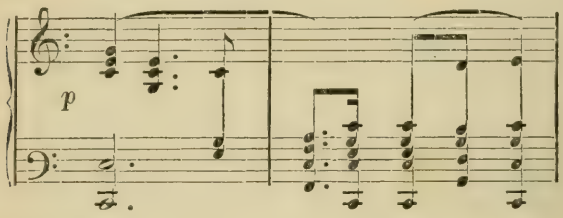
ogni loro architettura, ogni trattamento armonico e tematico ha il suo impulso nel momento del dramma. Nell'introduzione del « *Rheingold* », Wagner non trova ragione per abbandonare il tono fondamentale; con altrettanta semplicità, dice egli stesso, doveva procedere incominciando la « *Walküre* » con un temporale, il « *Siegfried* » con un brano musicale che, ricordando i motivi, plasticamente guadagnati, dei drammi precedenti, ci guida nella muta profondità della fucina di Nibelheim: « qui vi avevano elementi, dai quali doveva animarsi primieramente il dramma. Altrimenti esigeva la introduzione della scena delle « *Norne* » nel « *Crepuscolo degli dêi* »: qui si intrecciano i destini del mondo primordiale sino al tessimento del canapo che noi, nel principio della scena, dobbiamo vedere lanciato dalle cupe sorelle, per comprendere il suo significato; per cui, questo preludio dovette essere breve e predisporre una grande tensione, e qui l'impiego di motivi diventati già chiari nelle parti precedenti dell'opera, rendeva possibile una più ricca trattazione dei temi e delle armonie. È tuttavia importante come si comincia. Se la formazione di motivi che si ode nel secondo atto della « *Walküre* », quando Wotan consegna il dominio del mondo al possessore del tesoro dei Nibelunghi:



io l'avessi prodotta in una ouverture, avrei fatto, se-

condo la mia idea della chiarezza dello stile, qualche cosa di insensato. Al contrario ora, dopo che nel corso del dramma si era udito il semplice motivo naturale

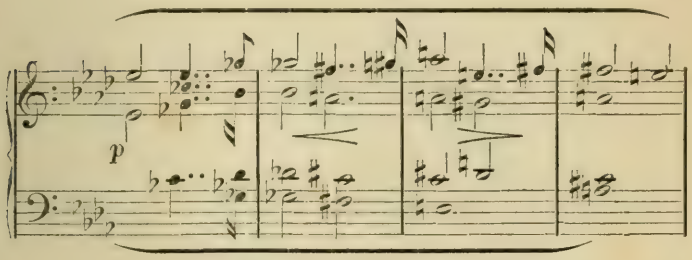
al primo risplendere dell'oro del Reno, e poi, al primo apparire del castello degli dêi, il « *Walhall* », in sull'aurora, il motivo non meno semplice:



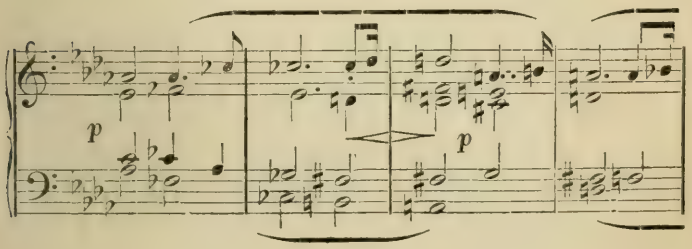
e ciascuno di questi motivi, nel prendere una parte, sempre più crescente alle passioni sviluppatesi nel dramma, aveva subìto le trasformazioni corrispondenti, io li poteva, coll'aiuto di un'armonizzazione, presentare collegati in maniera, che questa apparizione musicale ci poteva dare, più delle parole di Wotan, un'imagine dell'anima terribilmente offuscata del dio sofferente.

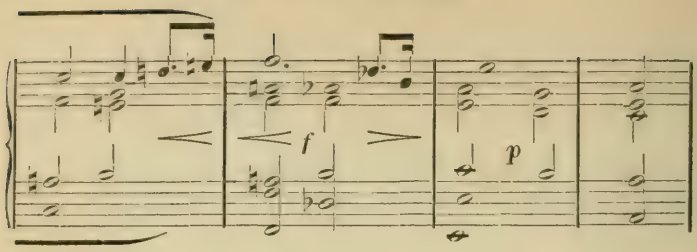
Il motivo quasi esclusivamente consistente di un tessuto di armonie che progrediscono lontano, il quale dal compositore del « *Lohengrin* » è assegnato, come frase finale di un primo arioso, ad Elsa trasportata dal ricordo felice del sogno, si mostrerebbe molto ricercato ed inintelligibile, ad esempio, nell'*andante* di una sinfonia, quando, al contrario, qui appare non ricer-

cato, ma risultante da sè, e quindi così intelligibile, che, per quanto io so, non sono ancora usciti fuori lamenti sul contrario. Ciò ha la sua ragione nell'avvenimento della scena. Elsa si è avanzata in una tristezza mite, timidamente abbassando il capo: un solo sguardo del suo occhio estaticamente trasfigurato:



ci dice ciò che vive in essa. Interrogata, essa non annuncia altro che la imagine di un sogno, che la riempie di dolce fiducia: « *con un contegno onesto egli mi diede consolazione* »; — questo ci aveva forse già detto quello sguardo; ora essa, arditamente progredendo dal sogno alla certezza, al suo compimento nella realtà, aggiunge l'altro annuncio: « *attenderò al cavaliere, egli deve essere il mio combattente* ». E con ciò la frase musicale, dopo un altro allontanamento, ritorna nel tono fondamentale donde uscì:





(R. Wagner: « *Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama* »).

Ma la conseguenza estrema del sistema è raggiunta quando, coll'opera « *Tristano* », appare il tipo dell'opera d'arte nuova completamente in ogni sua parte, quando tanto alla musica come alla poesia è assegnata un'azione di cui prima del Wagner non si aveva idea.

La rima (Stabreim) pose insieme radici della lingua che esprimevano sensazioni opposte e le manifestò all'udito collegate in maniera affine [1]. Il sentimento che percepisce secondo la sensazione presentata all'udito, accoglie queste radici come affini della specie. La unione, in cui le impressioni più lontane una dall'altra si raccolgono mediante la rima, è immensamente aumentata e fatta evidente pel sentimento per opera della modulazione musicale. Un affetto non può essere particolare e soggettivo, se non è collegato ad un altro dal suo motivo. Il tono di questo motivo non è arbitrario, ma deriva dal rapporto che, passando fra l'uno e l'altro affetto, ha determinato la particolarità del soggetto ed insieme

[1] Le seguenti parole sono rimate secondo l'affinità delle loro radici e però colla rima iniziale detta, in tedesco, *Stabreim*.

Schweiger	— *Schwatzer*	*Klinze*	— *verklemmt*
Zögern	— *Zeigen*	*Pfal*	— *gepflanzt*
Lust	— *Leid*	*Schmeisst*	— *schmied* — *schmählt*
Weh	— *Wohl*	*Schwert*	— *zerschwänge*
Freier	— *Frevel*	*Nacht*	— *Vernichtung* etc.

quella del suo motivo. Qui il suono o l'armonia devono attendere un'alterazione del soggetto nel dramma, prima di essere passivi della loro alterazione musicale. Si desume facilmente anche da ciò, oltre a quanto già si disse, come nasce il « *motivo tematico conduttore* » e quale sia il suo posto ed il suo valore nel dramma.

Con questo studio sui mezzi artistici di efficacia, visti preliminarmente, si capisce come complicato riesca l'edificio del dramma. Noi ce lo rappresentammo come la realizzazione dell'intento poetico, per cui tutti i suoi componenti tendono a coadiuvarsi ed a conciliarsi. In effetto, il periodo poetico-musicale deriva dall'ampliamento del vincolo in cui si trovano i suoni nella tonalità determinata; questi suoni principali sono stabiliti dai momenti sensitivi del verso. La catena degli accordi fissa dal fondo dell'armonia ciò che appare alla superficie e questo è la melodia espressiva; essa progredisce da una tonalità all'altra, secondo cambia il tono fondamentale da cui è determinato ogni tono di passaggio. Così la melodia e l'armonia, per raggiungere una espressione determinata, debbono manifestare completamente tutti i momenti di essa al sentimento; per ciò l'udito esige il loro risuonare simultaneo. Ma l'organo, che ha la capacità infinita di rendere sensibile l'armonia, è l'orchestra.

Noi avemmo già l'occasione di fissare la posizione dell'orchestra e del motivo tematico di fronte al dramma. Quanto all'ultimo, sappiamo il suo ufficio nell'azione orchestrale; quanto all'orchestra, la potenza, che il Wagner in essa riconosce, è la più grande nel dramma; è col suo aiuto soltanto che questo è possibile. In fatti, se essa è considerata non più come dominante l'armonia, ma come l'effetto dell'armonia dominata da essa, si trova che l'orchestra possiede la forza di realizzare

nella maniera più completa l'intento del poeta, pel quale erano chiamati in aiuto gli elementi della melodia e dell'armonia insieme con la loro formazione plastica nel motivo. L'orchestra, la cui potenza di definire risulta dalle sue proprietà intrinseche distribuite nelle famiglie degli istrumenti, effettua nella *realtà* l'armonia, la quale non è, da prima, che un *pensato* del poeta a favore della musica. L'orchestra, considerata nella sua capacità di espressione e nel suo colorito del suono, è affatto differente dalla massa vocale. Ma il Wagner unifica la sua speculazione, ammettendo che il suono dell'istrumento musicale possa paragonarsi a quel suono primitivo della favella umana, che ebbe bisogno di unirsi strettamente alla consonante, per riuscire ad esprimere gli oggetti in maniera determinata. È come un'eco della voce umana di specie sì fatta, che in esso noi intendiamo tuttora la vocale sciolta, non però la consonante che stabilisce la parola [1]. L'orchestra è una lingua speciale, che ha colla favella umana una parentela dal lato del sentimento, non una parentela per rispetto alla intelligenza. Il suono particolare di un istrumento musicale ha tale influenza sopra il suono

[1] « In verità, dice Wagner, (« *Oper und Drama* » IV. 208) noi possediamo famiglie di istrumenti, alle quali è proprio originariamente un suono uguale, che, secondo il carattere diverso dei componenti la famiglia, dà le gradazioni sonore in modo simile. Come p. e. nella lingua parlata vi ha affinità tra le consonanti P, B e W, e come noi colla W urtiamo nella somiglianza colla F, così la parentela tra le famiglie istrumentali potrebbe facilmente lasciarsi scoprire, secondo una estensione molto diramata. La struttura di questa estensione, come la inversione caratteristica dei componenti che si avvicinano, somiglianti o diversi, dovrebbe esserci rappresentata dall'orchestra, capace di favellare assai piu individualmente che non fa ora, poichè essa non è stata ancora a bastanza riconosciuta quanto alle sue intelligenti proprietà. Questa cognizione noi possiamo solo raggiungere, quando facciamo che l'interesse dell'orchestra pel dramma divenga più intrinseco di quello che si usò finora, giacchè, il più delle volte, essa fu impiegata soltanto come un ornamento lussurioso ».

comune a tutti gl'istrumenti, come il suono di un gruppo di consonanti speciali la ha sulla vocale a cui si accomoda; vale, cioè, come designazione dell'oggetto al sentimento ed ha la influenza, a un dipresso, che la rima iniziale ha sul suono della parola [1]. Anche il suono di un istrumento speciale è dunque la veste che contraddistingue il suono in genere, dalla qual cosa nasce, ad esempio, la parentela di diversi istrumenti che hanno affine una qualità determinata di colorito sonoro. Come lo sviluppo della lingua ha individualizzate certe espressioni mediante consonanti aggiunte alle vocali, così la lingua musicale ha guadagnata una individualità particolare nella proprietà del suono degl'istrumenti, nel carattere, diciamo così, consonante, di cui rivestono il suono generale che emettono.

L'orchestra, di fronte all'attore cantante della scena, occupa una posizione che non la confonde col canto vocale; anche l'istrumento orchestrale è dalla voce umana totalmente diverso [2]. La sua ricchezza minore

[1] Wagner fissa così la posizione e l'ufficio dell'orchestra nel dramma « L'orchestra è l'organo parlante che completa l'unità dell'espressione. Dove l'espressione declamata nella parola della persona drammatica, per determinare più chiaramente la situazione del dramma, si abbassa fino a presentare la sua affinità conosciutissima colla vita ordinaria, essa compensa ed uguaglia l'espressione abbassata della persona drammatica in guisa che il sentimento eccitato rimane costantemente nella sua disposizion e elevata; quella espressione, abbassandosi ugualmente, non ha mai da mutarsi in una pura attività dell'intelletto. L'altezza uguale del sentimento, dalla quale essa deve elevarsi, non discendere, si determina mediante un'altezza adeguata dell'espressione; ne risulta per essa l'eguaglianza e cioè l'unità del soggetto. Ma osserviamo bene che tali momenti espressivi dell'orchestra debbono essere determinati non dall'arbitrio del musicista, forse come ingredienti sonori, ma dal fine del poeta. Se questi momenti esprimono qualche cosa di sconnesso colla situazione delle persone drammatiche, anche l'unità dell'espressione è turbata, perchè devia dal soggetto ». (« *Oper und Drama* » IV. 248).

[2] In un altro passo dell'« *Oper und Drama* » emerge netta questa differenza: « L'orchestra è tanto differente dalla massa vocale, come la consonante istrumentale già designata, dalla consonante della voce, e come lo

lo rimanda già al suo compito, che è di favorire la percezione della melodia, di rilevare le caratteristiche del canto drammatico, commentare, rinforzare la loro espressione. Come la massa polifonica vocale non esiste pel suo effetto astratto, così per il medesimo non esiste l'orchestra nel dramma [1]. In questa espressione, l'in-

è la voce da ambedue determinata e decisa. La consonante dell'istrumento stabilisce, una volta per sempre, ogni suono che dall'istrumento si deve trarre, mentre il suono della vocale della lingua riceve dalla voce che cambia un colorito sempre diverso ed infinitamente vario, pel cui mezzo l'organo della favella è appunto il più ricco e completo, cioè organicamente il più condizionato; in suo confronto, anche la più sottile mescolanza di colori orchestrali ha da sembrare povera; una esperienza che certamente non possono fare coloro, i quali odono dai nostri cantanti la voce umana che lascia tutte le consonanti e ritiene a talento una vocale; essi odono la voce umana impiegata per imitare l'istrumento musicale e per trattare, in conseguenza, questa voce come un istrumento e vi fanno sentire, per esempio, duetti fra un soprano e un clarinetto, fra un tenore e un corno da caccia. (« *Oper und Drama* » IV, 209).

[1] Le condizioni per l'esistenza della lirica corale nel dramma sono stabilite dal Wagner così: « Abbracciando con uno sguardo il dramma dell'avvenire come dobbiamo rappresentarcelo, vale a dire come realizzazione dello scopo determinato del poeta, in nessuna parte di esso noi vediamo spazio per ergere individualità così subordinate rapporto al dramma, che esse, col fine della percettibilità polifonica dell'armonia, possano essere impiegate per il solo interesse sinfonico come contorno alla melodia del personaggio principale. Nella pressione e nel rinforzo dei motivi e delle azioni non possono essere pensate che parti attive nell'azione, le quali mostrano in essa una influenza decisiva colla loro manifestazione individuale e necessaria — personalità, dunque, che, per manifestare la loro individualità musicalmente, abbisognano di un sostegno sinfonico a più voci, cioé di uno schiarimento della loro melodia, ma in nessun modo — eccetto in casi rari, pienamente giustificati e che facilitano l'intelligenza dell'azione — possono servire come ragione puramente armonica della melodia di un altro personaggio. Il coro stesso impiegato nell'opera, secondo il significato che vi fu annesso pure nei casi più favorevoli, dovrà scomparire nel nostro dramma. Esso vi ha efficacia viva e persuadente quando gli sia tolta la pura manifestazione della massa. Una massa non può mai interessarci, ma solo può confonderci; soltanto le individualità precisamente distinguibili possono vincolare il nostro interesse. Il poeta ha cura necessariamente di marcare nel contorno numeroso, dove questo è necessario, il carattere di un interesse individuale, perchè egli aspira da per tutto alla intelligenza più chiara

tento del poeta resta così nascosto, che essa ne rappresenta perciò la realtà drammatica completa.

Si vede così in azione, tanto nella lingua parlata che nella musica, quella facoltà speciale, che già in altra parte del nostro studio noi riconoscemmo all'uomo della razza germanica, di distinguere, scegliere, combi-

delle sue disposizioni; egli non vuole nascondere nulla, vuole svelare tutto. Vuole schiudere al sentimento, al quale si comunica, tutto l'organismo vivente di un'azione umana, e raggiunge il suo scopo quando egli presenta questo organismo nella manifestazione più calda e più attiva delle sue parti. Il contorno umano di un'azione drammatica deve apparirci così, come se quest'azione speciale e la persona in essa compresa emergano sopra il contorno, in quanto nella connessione che vi ha fra l'uno e le altre, queste ci vengono mostrate come rivolte verso il contemplatore e circondate da questa luce così decrescente in loro confronto. Il nostro sentimento deve essere così determinato in questo contorno, che noi, accettandolo, non possiamo restarne offesi, ma gli dobbiamo riconoscere la capacità di eccitare il nostro interesse per l'azione ed il carattere in essa compreso, di maniera che ci dovesse mancare, se noi considerassimo la scena da un'altra parte ed illuminata da un'altra luce. Il contorno deve cioè rappresentarsi al sentimento nostro in guisa che noi possiamo attribuire ad ogni componente motivi per essere ed azioni. Esse debbono vincolare così il nostro interesse, come si volsero anzitutto alla nostra considerazione. Ciò che il poeta pone nel fondo, si ritrae solo per favorire il punto di vista necessario dello spettatore che non potrebbe osservare chiaramente un'azione troppo suddivisa ed al quale, per ciò, il poeta presenta una fisionomia unica e facilmente intelligibile dell'oggetto da rappresentarsi. Il fare del contorno esclusivamente un momento lirico degraderebbe il dramma e questo procedimento assegnerebbe alla lirica un posto falso in esso. Lo sfogo lirico nel dramma dell'avvenire deve risultare determinato dai motivi stretti insieme davanti al nostro occhio, non già estendersi precedentemente senza motivo. Il poeta di questo dramma non procederà dal sentimento verso la giustificazione del medesimo, ma deve dare il sentimento giustificato dalla intelligenza; questa giustficazione si stabilisce per la volontà di quegli che agisce per dovere necessario, cioè per potere; il momento che realizza questa volontà è lo sfogo lirico nella sua più alta forza, come risoluzione nel fatto. Il momento lirico deve quindi risultare dal dramma e da esso stabilirsi. apparendo per necessità. Il contorno drammatico non può con ciò manifestarsi indeterminato nella forma della lirica, come avveniva nella nostra opera, ma deve prepararsi alla lirica prendendo parte all'azione, per la quale esso non ci deve persuadere come una massa lirica, ma come una struttura ben distinta di individualità per sè sussistenti ». (« *Oper und Drama* » IV, 204-205).

nare finamente fra i toni sì naturali come artificiali, siano essi quelli della terra, dati dalla luce dell' atmosfera o quelli della fonetica della lingua, il principio organizzatore della imaginazione musicale. Qui noi intendiamo il rapporto fra l' occhio e l' orecchio, non già nel concetto di Leibnitz, pel quale i godimenti, che trae l' occhio dall' osservazione di bei rapporti geometrici, sono di ugual maniera come i godimenti, che l' orecchio trae dai suoni musicali; ma il rapporto che noi abbiamo in vista riflette il contenuto spirituale dell'opera d'arte. Al suo effetto totale si dirigono gli effetti particolari di tutte le parti minime e per essa muove l' efficacia sensibile tratta dal loro colorito, sì nel tono dell' oggetto naturale, che è tipo d' imitazione per la pittura, come in quello della parola e della sua veste musicale. Lo spirito dell'artista si accomoda tutti questi effetti e li fa convergere nella rappresentazione del soggetto che è la ragione delle arti. Il pittore è armonista coi toni della terra, come il poeta-musicista coi toni della lingua parlata e della musica. Il nostro rapporto ha la sua importanza per il contenuto di due forme della sensibilità, quali sono l'udito e la vista, poichè, ciò che l'uomo sente intimamente, altro non è che la conseguenza di ciò che egli ode o vede. L'animazione spirituale degli oggetti delle arti non avviene arbitrariamente, ma risulta da un nesso di cause permanenti e storiche, le quali hanno determinate facoltà speciali. La educazione, la cultura intervengono come aiutanti il lavoro primitivo della natura. Si voglia tener conto di ciò nel momento, in cui noi possiamo provare col fatto quanto prima fu esposto come teoria della storia critica di un prodotto dell'arte speciale e di una scuola. Per avere la ragione di questo prodotto dello spirito umano, noi siamo rimandati ad osservare la specie delle facoltà

artisticamente produttrici. Alla superficie monta come risultato ed è visibile l'arte coi suoi caratteri; ma essi stanno tuttavia al fondo, attaccati alla specie delle facoltà umane che lavorano. Questi caratteri sono estesi, forti; a traverso i secoli essi rimangono inalterati, sono indistruttibili. Si immedesimarono in facoltà distinte anche nella produzione musicale, appena la musica venne ai popoli d'occidente e due correnti opposte si formarono, le quali si mantennero e si manterranno sempre tali, rimanendo invariato il contrassegno della razza e dell'ambiente, in mezzo a cui si erano prodotte. Ciò avvenne con rigorosa necessità, per il volere cieco di una legge naturale, tuttavia corrispondendo involontariamente al fine dell'arte, che è la rappresentazione del soggetto.

Ma, in quest'ultima parte del nostro studio, noi dovemmo allontanarci dall'idea filosofica del Wagner. Essa non può vedersi che nell'opera finita, non nei suoi singoli componenti ed elementi. Lo studio sull'azione di questi doveva preoccuparci onde conoscere la specie dei materiali dell'arte e la loro disposizione per il fine.

E noi siamo giunti al punto di riconoscere completamente che, per la emancipazione dell'arte e della sua più alta forma, il dramma, è incominciata con Wagner una meditazione seria, e cioè la ricognizione di tutte le impressioni materiali, di tutte le preoccupazioni ideali dell'artista creatore e riproduttore, la loro subordinazione per il fine, che è il dramma, lo annientamento di tutto ciò che allontana da esso, di ogni efficacia arbitraria, di ogni soggettività, finchè, nell'aiuto collettivo di tutte le arti, purificata dal sacrificio della personalità, emerga la bella chiarezza dell'opera totale, considerata come un'azione drammatica vivente. Se essa

riesce, l'arte allora è grande come l'artista che l'ha fatta e nel tutto terminale sono nobilitati i componenti. Essi non sussistono come tali, finiti in sè, ma per un'idea maggiore e più nobile di loro. Essi sono disposti in favore di questa idea; misurati, equilibrati secondo la loro natura, essi tendono, nella loro involontaria connessione e coincidenza, al rinascimento del fatto artistico. Corrispondono per ciò al fine nel momento stesso in cui si sono formati e non per l'intromessione della intelligenza, ma per legge di natura. Così essi valgono come organismi che regolano la fusione delle arti; vi ha in essi quella tendenza a volontà nascosta di coesione, che esiste già, prima ed all'infuori di qualunque fine; poscia la mano dell'artista li raccoglie e li dispone allo scopo di rappresentazione ideale. Questa connessione sensibile, regolare, viva sino all'ultimo, è la più naturale opera d'arte che si possa imaginare; è essa che, stretta da leggi, le leggi per le quali i componenti esistono, determina il tutto, l'opera d'arte. In questa connessione non si può mutar nulla; è assoluta e l'arte rende ad essa un omaggio incessante, cospargendola del suo splendore. Le inclinazioni correspettive dei componenti artistici si toccano e si facilitano la via per raggiungere l'efficacia terminale. Ogni separazione dell'uno dall'altro è viziosa ed arbitraria. In questo caso, l'artista agirebbe secondo fini speciali, si scosterebbe cioè dalla essenza dell'arte, la quale, come la natura, opera solo per necessità rigorosa. Questo tutto esiste per l'impulso di una sì grande tensione e virtù di coincidenza posta fra le arti singole e fra i singoli componenti l'opera d'arte, e con tanta forza coesiva necessaria, che il tratto o la manifestazione artistica, isolata e considerata da per sè, è spesso inintelligibile, inefficace. Qui tutto riposa sul-

l'atto della rappresentazione sensibile, sulla significazione al sentimento: il pensiero ha la sua base sopra substrati sensibili e per questi si richiedono organi corporei; questa sensibile forma di manifestazione, che è la propria originaria, è indivisibile dalla idea generata; sulla combinazione dell' idea con questa sensibilità muove lo sviluppo nuovo del Wagnerismo; esso deriva dal concetto della fusione del suono musicale col suo completamento indivisibile, la parola, come pure dalla coincidenza immancabile della parola colla musica, nella quale essa parola si versa nel momento in cui si manifesta al sentimento. Musica e parola si vincolano, determinandosi a vicenda la loro efficacia sensibile. La forma, la composizione ed insieme l'espressione musicale è raggiunta quando dall'azione dei componenti i pensieri sono rappresentati a bastanza, nobilitati e collegati dall'estasi artistica. Ed essendo l'idea sensibilmente conformata ed espressa, si ottiene in tal guisa una manifestazione formata nella sua piena consistenza, luce e totalità, così nella sua efficacia sensibile, quale melodia, ciò che era impotente a dare la parola sola, come nella sua vera e completa rappresentazione ideale, ciò che non poteva dare la musica sola. Questa nuova manifestazione totale e decisiva penetra il tutto e gli conferisce una nuova forza di creazione.

Snaturati e disordinati i costituenti (le arti), si decompone e si disperde il costituito per mancanza di connessione. La coincidenza naturale e forte di coesione dei componenti è la garanzia per la riuscita dell'opera d'arte. La sua efficacia dipende preliminarmente dall' ordine della loro disposizione. Le loro rivalità parziali sono bandite come inceppanti l'azione, che è il fine; essa non vuole essere vista ne' suoi elementi, per esempio nelle forme musicali movimentate,

ma nella sua totalità armonica e ordinata. Le sue causalità scompaiono; resta la verità, come opera d'arte che prova se stessa. Anche l'attività personale dell'artista, se non disparisce, tuttavia cede davanti alla essenza ed al carattere affine di molte personalità accomunate, alle quali ogni interesse è rivolto; ciò è reso universalmente sensibile mediante l'opera d'arte. E in vero, questa rappresentazione, per essere completa e totale per l'uomo considerato non come una individualità, ma come universale, richiede che tutte le attività dello spirito e del sentimento vi siano riprodotte. Ma è ai sensi riuniti in una rappresentazione totale la quale li eccita e li soddisfa, che si rivolgono le arti diverse, collettivamente prese nella loro manifestazione di coincidenza, nel dramma musicale.

I mezzi di efficacia dell'opera sono sostituiti con altri non significanti in sè, come puri effetti musicali, ma in quanto il loro contenuto e la loro forma, ed in particolare la costruzione dei motivi, non si potrebbero pensare fuori della specie drammatica di cui sono chiamati a rendere sensibili certi caratteri.

L'ideale della musica, come favella misteriosa, infinita, profonda, rivelatrice dell'ineffabile, di cui Tieck faceva la meta della poesia ed Hoffmann delle illustrazioni musicali della « *Kreisleriana* », è preso di mira dal Wagner, sulle mosse di Weber, con riguardo speciale di non scostarsene mai. E però, le sue determinazioni vengono dalla poesia. Quando si osserva la tendenza che stà in fondo a soggetti come il « *Tannhäuser* », l'« *Olandese* » il « *Tristano* », il « *Lohengrin* », la vita che li regge, il motivo che determina la loro condotta o il contegno di quegli esseri, si capisce che il perno delle loro azioni è la stessa aspirazione intensa all'infinito, propria dell'uomo e del poeta, che lo sti-

mola a rappresentare, in ogni direzione della vita, una felicità ideale, ma puramente personale, a cui aspira lottando sino allo spasimo, appena intravista, e che tuttavia non si può raggiungere. Essa è, appunto, che mantiene quella tensione irrequieta e costante da idea a idea, da luogo a luogo e che nella poesia cerca avidamente e sfrutta le più eccitanti espressioni, le sensualità più raffinate e si traduce nella musica, errando il motivo melodico più vago ed infinito in mezzo alle armonie più inebbrianti, alle sfumature, alle mezze tinte, alle forme sonore velate, senza soddisfare mai il desiderio che lo domina, senza nè pure nominarne totalmente l'oggetto. Quale eterno languore, quale bramoso sospirare quello di Brünnhilde e Siegfried nel terzo atto del « *Siegfried* », quello di Siegmund e Sieglinde, di Isolda e Tristano, di Kundry e Parsifal, di Lohengrin ed Elsa! Nella struttura di questi caratteri noi abbiamo più o meno la rappresentazione tipica dell'idealismo, come simbolo, del desiderio vivo infinito, del « *fiore azzurro* » romantico. La direzione artistica dominata dal sentimento infinito perde di vista il lato razionale, il soggetto storico, il contenuto storico, che ha originate le individualità e dovrebbe mantenerle, e la realtà della sostanza; si cerca di astrarre da forme plastiche, tanto nella poesia che nella musica. Le individualità sono sciolte o trasformate secondo l'arbitrio personale del poeta. Questo arbitrio, che piace di chiamare fantasia, distribuisce l'azione nell'arte e nella vita stessa, che si converte in poesia. I caratteri di Lohengrin, di Siegfried, di Tristano e di Isolda non possono essere osservati secondo una consistenza sola. Non si sa fermamente pensare di essi, nella doppia parte che rappresentano: nessuna potenza oggettiva li mantiene uniti.

Ma l'aspirazione verso l'ideale è ciò che mantiene il calore romantico dell'anima, è il punto centrale intorno a cui si muove la fantasia dell'artista. Si crederebbe essere Wagner che parla quando si leggono queste parole di Novalis: « L'anima della mia filosofia è che la poesia è il reale assoluto e che ogni cosa è tanto più vera quanto è più poetica. Il poeta perciò non deve idealizzare ma solo incantare. La vera poesia è la poesia della favola. Una favola è come un'imagine in sogno, senza connessione, e la forza della favola consiste in questo, che essa è opposta al mondo della verità ed è tuttavia affatto simile ad essa. Il mondo avvenire è il caos ragionevole, il caos che penetrò se stesso. La vera favola, quindi, deve essere ad un tempo rappresentazione profetica, rappresentazione ideale, rappresentazione assolutamente necessaria. Il vero poeta della favola è uno che vede nell'avvenire. Il romanzo quindi è ugualmente la libera storia, ugualmente la mitologia della storia. Giacchè l'amore è quella forma della costumatezza che determina la possibilità della magia, esso è l'anima del romanzo, è il fondamento primitivo di tutti i romanzi. Poichè, dove vi ha vero amore, là s'intessono favole, avvenimenti magici ». Da vero, qui è il piano del Wagner, qui è la sua filosofia dell'arte o la sua predilezione d'artista.

La forma dell'aspirazione romantica è la madre della poesia e della musica di Wagner. Noi non neghiamo che essa tuttavia impedisca il contenuto e la forma di caratteri, episodii e conflitti così umani, poetici, arditi come il dramma passato non conobbe mai. Ma per i personaggi dell'azione, quest'aspirazione esiste senza una volontà, oppure con una volontà dominata dal destino. Essa è soltanto una forma del piacere. Poeta e musicista giuocano intorno a questo desiderio ed alle sue fasi in

molti e diversi momenti del dramma. Qual'è la fede che guida Isolda e Tristano, Lohengrin ed Elsa? La felicità, alla quale questi esseri nella loro azione aspirano, è per essi una fede cieca; essi la raggiungeranno. Ma la loro vita è condotta arbitrariamente per la mano del poeta, senza piano, solo tenuto conto del loro ardente desiderio e del piacere per cui essi intravedono la felicità che è poi fatale nella loro esistenza: è un dolore che ricomincia. Noi anzi — ed è la morbosità estrema di quella forma dell'aspirazione — siamo preventivamente avvertiti che quei personaggi vivono nell'allucinazione e non troveranno mai la meta della loro brama, che la loro redenzione non avverrà altrimenti che nella morte. È l'eterna figura di Aasvero, sulla quale si giuoca all'infinito.

Poichè il musicista rappresenta il sentimento del poeta, all'aspirazione infinita che lo regge è necessario trovi anch'egli una forma musicale adeguata; egli vuole esprimere anche meglio l'idea dell'infinito, in una maggior tensione e profondità ed assimila ad essa la forma musicale della successione cromatica su cui si muove la melodia. Nelle forme musicali, essa è madre di quell'aspirare continuo della modulazione progredente, verso un momento finale che la redima e concluda; il musicista l'avvicina con intenzione a questo momento, pare che egli vi giunga, vi si fermi; ma l'orecchio, come il sentimento, accarezzato, lusingato nel suo desiderio senza tregua, non è che tratto nell'inganno; la illusione mite e blanda gli è tosto crudamente levata ed egli s'accorge che la meta è illusoria e che bisogna procedere ancora. Essa è tanto falsa, che, da questo punto, una nuova meta invisibile è presentita ancora più lontana della precedente supposta; nel momento in cui pareva ai nostri sensi di raggiun-

gere la soddisfazione del loro desiderio così vagamente stimolato, si fissa il punto di partenza di una nuova progressione musicale infinita. Un'altra forma musicale corrispondente a questa aspirazione infinita è la indecisione nella struttura del semplice accordo isolato, come nella introduzione della seconda scena nel « *Tristano* », un colorito vago, eccitante, finissimo e, nel caso detto, eloquente. È vano il desiderio del riposo. Eccitato da quel mite tormento, da quella costante irrequietezza musicale, l'uditore è trasportato in una disposizione di animo, la cui voluttà suprema è il dare la caccia a un ideale di gaudio che in fatti non ritrova mai. In questa ricerca piena di tensione è uno dei momenti più interessanti ed originali del Wagnerismo, considerato musicalmente. Questo carattere, al fondo del quale stà un fatto psicologico importante, passato nell'arte dalla struttura spirituale dell'uomo e dalla sua vita, vi si accentua tanto, che sembra, al rovescio, prima rappresentato dall'arte e riflesso poi nella realtà della vita. Il segreto di questa diventa la felicità, la voluttà, in cui essa è foggiata come l'arte e la stessa poesia. Essa è tutta piena di soggettivismo e di egoismo, è ideale. Si sa come Wagner intendeva la vita e quale la parte che egli, come artista, voleva rappresentarvi: non una delle sue illusioni deve andare perduta per il genio, nessuna di esse deve essere riconosciuta per tale e la brutta realtà deve restare coperta, evitata. Egli stava dinanzi a questa realtà col più profondo disprezzo di ogni cosa e di tutti, col tormento di superarla, illudendosi sempre [1].

L'immenso amor proprio di Wagner medita di trattare come opera il racconto preso da una vecchia cronaca al tempo dei cantori scolastici di Norimberga.

[1] Vedi le lettere fra Wagner e Liszt.

Questo lavoro, che è un apologia dell'artista, una propria difesa contro la scuola avversaria, è messo da parte parecchie volte quando pel « *Tristano* » quando per i « *Nibelungi* », poi è ripreso. Il soggettivismo dell'artista traspare da quasi ogni carattere, e « *Walther* » e « *Sachs* », anche cedendo a « *Siegfried* » e a « *Tristano* », non influiscono così che abbia a mutare, perciò, il modo col quale l'artista si pone all'opera e vi si mantiene di fronte, poichè egli rimane romantico. Così si agisce nell'arte come nella vita. È la propria fantasia, l'allegoria della vita plasmata come poesia dell'arte, che tiene il luogo della realtà e la vince. Il sentimento naturale cede al sentimento raffinato dalla tendenza. Il desiderare intenso di Siegfried e Brünnhilde, di Elsa e Lohengrin, dell'Olandese e di Senta, di Tristano e di Isolda, il perdersi di costoro nel deliquio sentimentale o nell'estasi voluttuosa, trattiene l'azione su di un momento in cui l'artista rimane di preferenza con una profusione, un lusso di sensualità inesauribile, senza limite nè sfogo.

La sensibilità mite di Goethe e di Schiller, la loro semplicità naturale, ciò che appunto è classico nell'ultimo periodo della loro produzione, diventa desiderio brutale, tempestoso e sfrenato in Wagner. Si considerino caratteri come Tristano e Tannhäuser, Isolda e Brünnhilde, Senta, Siegfried o Kundry; quando questi esseri guardano dentro se stessi, vedono un vortice senza fondo, un enigma turbolento e rumoreggiante. Le avventure casuali, tra cui essi passano la loro vita, sono la loro stessa descrizione e le dirige la potenza cieca del destino, la scossa misteriosa tolta da una premessa, che può volgere l'azione così ed anche in maniera opposta. Le scene sensuali si rassomigliano tutte e però esse stentano a riprodursi con uguale ca-

lore, con sufficiente necessità di dati psicologici. L'ideale cui essi aspirano è sempre presente, ma inafferrabile; l'artista si è riservato, nella stessa orditura dell' azione, il mezzo di abbatterla, di troncarla con un colpo di mano o sciogliendo la personalità o facendo intervenire la potenza sovrumana. È ciò che resta a farsi. Il lato infinito dell' aspirazione ideale non lascia nessun' altra soluzione possibile. Dal momento che il Wagner rappresenta l' idea del nuovo dramma nel suo modello, in « *Wieland der Schmiedt* », lo sviluppo consecutivo, che egli ne trae, non può essere improntato che secondo il più esaltato soggettivismo.

Il mito si dirige alla vita coll' allegoria; questa cresce e si estende sino ad abbracciare il mondo dalle sue origini come ne' « *Nibelungi* » ; un mondo però che è nell'idealismo del cuore e nella sua viva aspirazione. Il simbolismo alto, cupo e solenne, tutto avvolto di un grande mistero, rappresenta la importanza umana dell' opera d' arte. Anzichè nella luce forte e serena, è nel sentimento notturno delle cose che è cercato il fattore potente della poesia, della musica, dell' azione ; è di là che deve muovere la immancabile efficacia sulla nostra disposizione d' animo. Tutto questo sogno mistico e grandioso ha al suo fondo una grande verità, dalla quale appena si può fare astrazione per gustare tutta la bellezza e la profondità dell' opera d' arte. Il dramma è diventato simbolico; si arriva al punto, in cui la intensità della contemplazione domandata sa in pochi soltanto conciliare il godimento dell' arte. La medesima aspirazione intensiva alla redenzione nell' amore e nella libertà è l' idea centrale del « *Parsifal* ». Essa ha così finito, dipartendosi dall' « *Olandese* » e incorporandosi in tutti gli altri drammi, pur rimanendo, sì nella sostanza come nella forma, la stessa. Wagner vuole

da tutta la poesia e da tutta l'azione un senso allegorico in grande, ciò che è perfettamente ottenuto e che, preso ad imprestito dal simbolismo proprio della musica, viene a fondersi e si espande con lo spirito del dramma e la tendenza nella formazione poetica.

XX.

Noi abbiamo visto che, data l'opera speciale di idealizzazione artistica del Wagnerismo, colla mancanza di forma del soggetto coincide lo scioglimento della forma dell'arte; piuttosto la sostituisce un vapore di forme, il quale ha da riprodurre la profondità misteriosa e piena di presentimento della sostanza. È questa una efficacia nuova sulla disposizione d'animo, a cui si aggiunge l'altra più strana dello scioglimento della individualità; lo stato morale è considerato quindi come fattore della poesia e questa si risolve in un'armonia nella favella ed in una pittura nella lingua dei suoni. Anche Weber e Marschner adoperarono analogamente il loro materiale musicale. Ciò che però in quelli è caratteristica musicale, più che melodia, nello scioglimento incipiente della forma, progredisce ancora su di questa direzione e diventa in Wagner la forma completamente sciolta e dispersa, mentre delle caratteristiche orchestrali si tiene tal conto, che del loro impiego è fatto un sistema. La pittura musicale dei fenomeni d'ogni specie, esteriori o interni, è eretta a principio, e poichè essa esige una fedeltà scrupolosa nell'assimilarseli o meglio nel riprodurli, così l'arte si annette il diritto di abbattere ogni forma e scusa con ciò il suo arbitrio, sostituendo alla forma la pittura della cosa stessa. Questo procedimento richiede l'impiego astratto del materiale musicale che l'artista mostra di domi-

nare costringendolo[1]. Si vegga, nei « *Maestri cantori* », con quanto sforzo si adopera l'artista per raggiungere il carattere comico della declamazione p. e. nel personaggio di Beckmesser; la medesima cosa avviene nei « *Nibelungi* » pei caratteri di Mime, di Alberich e di Fafner, propendendo quando verso il lato comico, quando verso il mostruoso e selvaggio. Chi ha assistito ad una rappresentazione dei « *Nibelungi* » sa che ogni tratto caratteristico, per quanto piccolo, dei personaggi e della situazione, ogni effetto naturale è rilevato musicalmente in ogni suo dettaglio, come da una macchina fotografica. Noi restiamo scossi e meravigliati dal dominio così assoluto ed imponente esercitato dall'artista sul materiale

[1] In un mio studio publicato nel 1883 nella « *Gazzetta musicale di Milano* » sopra « *La scuola romantica in Germania e i suoi rapporti coll'opera nazionale e colla musica* » — io scriveva: « A questo dominio il materiale musicale si presta più di qualunque altro per la sua stessa natura e per la estensione della sua pratica; e si può esercitare su di esso maggiormente anche perchè la sua parte architettonica, la combinazione all'infinito dei suoni e d'ogni specie delle loro applicazioni, ammettono uno sviluppo inesauribilmente vario di forme che possono essere dirette da un arbitrio così illimitato come nell'invenzione degli effetti e delle loro gradazioni ». Io dimostrava come in questo abuso di dominio sul materiale musicale era caduto lo stesso Beethoven nella « *Nona Sinfonia* » e nella « *Messa solenne* ». Lo sforzo del materiale tecnico, il sacrificio parziale della forma onde far posto al significato, il quale esige che il compositore costringa la musica da questa parte, lasciano segni non dubbii negli ultimi lavori di Beethoven. Si osservino, tra questi, per esempio, i « *Quartetti* » e le « *Sonate* ». L'artificio vi ha talora un'importanza maggiore dell'invenzione musicale, la ritmica più della melodia e ciò a scapito della chiarezza del tutto ». E più avanti, dopo avere constatato che, dietro le esperienze dei romantici, l'invenzione musicale ebbe una direzione affatto diversa, io notava, che « l'artificio e la raffinatezza concorsero a prestare una veste di ripiego alla invenzione per sè debole quando non del tutto assente; e arbitrariamente si vollero espresse cose ed impressioni con una serie di accordi ingegnosi, alle volte con un accordo isolato, semplice o strano o con bizzarre figure musicali, in cui si volle vedere una descrizione completa, servendosi così ingenuamente e baroccamente dei mezzi elementari che l'arte fornisce, e non riferendo il loro effetto che ad uno stato egualmente

dei suoni, dalla efficacia ottenuta e a noi prima completamente ignota, mentre, tuttavia, ci è d'uopo confessare che, a certi momenti, come, ad esempio, negl'intermezzi del « *Rheingold* », nelle due prime introduzioni del « *Siegfried* », nella scena « *Fafner-Siegfried* » o in quella « *Mime-Alberich* » siamo trasportati fuori della musica. Noi dobbiamo giudicare la bellezza musicale non secondo l'impressione che l'anima nostra riceve dai fenomeni nell'arte idealizzati e meno ancora servendoci di un fondamento musicale, ma solo impiegando un criterio strettamente in rapporto con quei fenomeni e riferendoci ad essi ed a tutte le loro proprietà ritmiche, di cui vediamo essersi impossessata

elementare della fantasia. La bizzarria e la smania di riprodurre gli effetti materiali, consigliò ad avere poco riguardo alla natura speciale degl'istrumenti, a tenere il minor conto possibile del loro organismo abusando di effetti cercati nelle parti estreme delle loro tessiture, quali malsonanti e sinistri o stridenti e talora ridicoli ». — « E non tanto lo spreco dei mezzi istrumentali è una predilezione di Wagner nelle sue opere, quanto l'impiego astratto del materiale musicale. Ognuno converrà che la riproduzione dei fenomeni naturali preoccupa Wagner specialmente nei « *Nibelungi* ». Come Weber, nel « *Freischütz* », per dipingere il mormorare del vento sugli alberi, fa mormorare i violini, così Wagner vincola l'uditore coll'incantevole effetto del « *Waldweben* ». Il fluttuare quieto delle acque del Reno, il movimento delle ondine, il passo ruvido e pesante dei giganti, il motivo di Loge, la battuta ritmica che riproduce il lavoro dei Nibelungi nel « *Rheingold* » sono alcuni esempi. Quando Wagner presenta Alberich che interrompe la tranquilla spensieratezza delle figlie del Reno, lo fa mediante un accordo speciale, dissonante. La comparsa repentina della notte primaverile, nel primo atto della « *Walhüre* ». è segnata dal subentrare egualmente repentino di un accordo speciale nell'orchestra. Nel « *Siegfried* » questo sistema è spinto a tale eccesso che diviene affatto ridicolo. Non si saprebbe trovare nulla di più barocco del motivo di Fafner il serpente, al cui organo vocale corrispondono, secondo Wagner, delle note orribili emesse dalle tube basse e dai fagotti. Chi è avido di queste caratteristiche ha nella partiture dei Nibelungi un completo arsenale. Anche i così intesi effetti comici domandati, nei « *Maestri cantori* » agli istrumenti, come ai fagotti, ai suoni artificiali delle trombe e dei corni e ad una parodia di vecchi passaggi sul liuto, cadono in una stessa classe ».

e nutrita la idea musicale. Come altrove osservai, anzichè l'impressione della cosa tradotta dall'arte, riceviamo la cosa stessa nell'arte realizzata. Dico questo nello stesso tempo che io riconosco di non avere mai assistito, al teatro, a nulla di così elevato e commovente come è il terzo atto di « *Tristano* », la scena di Freia trascinata in ostaggio dai giganti, nel « *Rheingold* », la scena fra Wotan e Brünnhilde, nel terzo atto della « *Walküre* ».

Ma ben più importante, per comprendere il carattere complessivo dell'arte di Wagner, è, come dianzi accennammo, la cognizione delle tendenze, della poesia e del teatro dei romantici che egli segue istintivamente. Tutta la tastiera dell'istrumento romantico è progressivamente toccata nella stessa direzione di prima, colla illustrazione musicale per giunta, talchè su di essa si dà effetto in modo definitivo all'opera d'arte grande e nuova, incomparabilmente più bella, originale e potente di quei prodotti, coi quali essa mostra tuttavia qualche affinità. La leggenda popolare diventa elemento dell'arte e per la medesima ragione che sorsero il « *Freischütz* » e l'« *Oberon* », sorgono l'« *Olandese* », il « *Tannhäuser* » e il « *Lohengrin* ». Il piacere, l'ozio, l'arbitrio, il sentimentalismo mistico, la sensualità della carne, che tanti sfoghi ebbero ne' prodotti romantici, suggerirono la « *Preciosa* » come più tardi il « *Tannhäuser* ». L'aspirazione infinita al bene che l'essere soprannaturale non può terrenamente raggiungere, l'entusiasmo per l'uomo e il costume medioevale, che al Wagner veniva da Wackenroder e da Tieck, per la leggenda celtica, per i tipi dell'antica epopea nordica, accolta ne' romanzi di De la Motte Fouquè e nei drammi di Kleist, l'esaltazione per il misticismo personificato dei drammi di Kleist e di Zaccaria Werner,

e il significato dei misteri cristiani che i primi pensatori dell'epoca romantica avevano posto per importanza e considerazione, sopra ogni altro ordine di speculazioni, tutto ciò diventò in Wagner romanzo dell'arte, azione di dramma e fu successivamente materia del « *Lohengrin* », dei « *Maestri* », del « *Tristano* », dei « *Nibelungi* » e del « *Parsifal* » [1].

La bellezza ideale che intendeva Wackenroder e che nel « *Tannhäuser* » di Wagner si confonde coll'apoteosi schlegeliana della sensualità della carne, l'ironia, l'arbitrio e la fantasticheria che domina nei romanzi e nei drammi di Tieck, in cui un fato incalcolabile giuoca cogli uomini, tutto ciò fu mescolato insieme nel « *Tristano* » e nei « *Nibelungi* ». L'azione puramente umana, in omaggio alla cui rappresentazione l'artista ha soppressa ogni forma d'arte, non rimane già unita, ma si stempera, secondo l'arbitrio con cui giuoca la fantasia e si spande, come nel « *Tristano* », all'infinito e senza necessità. Negli ultimi drammi in

[1] Quest'affermazione abbisognerebbe di una discussione più profonda di uno sviluppo di gran lunga più ampio. Io mi limito a trascrivere un brano del mio studio dianzi citato, ma ho la coscienza che esso non rimedia al minimo vuoto della questione. « Dall'epoca di Gluck l'opera eroico-mitologica era stata negletta. Il teatro di Berlino era invaso dalle favole di Tieck e la influenza della corrente romantica sull'opera assicurata. Venne la guerra della indipendenza del 1813. Tutti sanno il patriottismo, col quale fu fatta. Il sentimento patriottico si innestò in ogni genere di speculazioni intellettuali. Anche gli studii furono diretti specialmente a trovare lo specifico carattere germanico in tutto e una simile corrente di idee si identificò negli artisti, quindi nei loro prodotti. Per rimanere nel rapporto di cui ci occupiamo, noteremo che Wagner le ha rappresentati e rimessi in moda nell'opera tutti i caratteri e gli elementi che avevano servito alla letteratura romantica ed allo sviluppo della sua speculazione particolare in tutte le sue fasi ed in tutti i suoi oggetti.

La base della fede popolare è indispensabile ai romantici. È nota la lunga serie di romanzi cavallereschi del barone De La Motte Fouquè. Venuti di moda i tipi primitivi dell'unità, egli drammatizza (è il suo capolavoro) la leggenda di Völsunga, colla sua trilogia: « *L'eroe del nord* »

ispecie, i caratteri sono costruiti sopra la base di una potenza illimitata del destino, ciò che dovrebbe avere significato classico, come in realtà avviene in Goethe e in Schiller, ma che, invece, vale il contrario. L'eroe « *Tristano* » l'eroe « *Siegfried* », nella loro esistenza travagliata, soccombono allo scioglimento del loro carattere, della loro individualità, di quanto era in essi potenza sostanziale e doveva servire ad operare nella vita. Ciò è nello scopo del poeta: nulla deve rimanere in essi di quanto era originario e buono; vi ha una potenza cieca e terribile, alla quale essi non possono pensare di ribellarsi e che li colpisce, trasformando in male il lato tradizionale benefico dei loro caratteri. È per la parte terribile delle situazioni drammatiche, considerate nella loro efficacia sulla nostra disposizione d'animo, che l'artista opprime e scioglie le personalità; egli le aveva troppo estese, dramatizzando questi soggetti; non vi rimaneva attaccato che in omaggio a quella efficacia strana esercitata su noi,

divisa così: « *Sigurd, l'uccisore di serpenti* — « *La vendetta di Sigurd* » — « *Aslanga* ». Heine su questo lavoro si esprime così: « *Sigurd l'uccisore di serpenti* è un'opera ardita, nella quale si specchia l'antica leggenda eroica scandinava con i suoi giganti ed i suoi incantesimi. La persona principale del dramma, Sigurd, è una figura prodigiosa. Egli è forte come le rupi della Norvegia, è indomito come il mare che loro turbina intorno. Egli ha tanto coraggio come cento leoni e tanta intelligenza come due asini ».

Il periodo della direzione mistica la più esaltata, in cui si mette la poesia romantica, lascia altri marcatissimi caratteri nella direzione data da Wagner al dramma musicale. Come conseguenza e completamento della via percorsa, rimane per esso ancora questo ultimo momento della filosofia mistica da rappresentare nel dramma. Una immensa importanza fu attribuita dai filosofi al mistero cristiano della sacra cena. Essa diventò la loro idea centrale. Steffens aveva detto: « La sacra cena è il più grande processo individualizzante nel Cristianesimo; per suo mezzo tutto il mistero della redenzione discende, nella sua ricca copia, sulla personalità che lo riceve, etc. ». Wagner tenne conto dell'importanza che il misticismo ha così assunta in ogni genere di speculazioni e fece del mistero cristiano l'idea fondamentale del « *Parsifal* ».

ad aumentare la quale egli sapeva di quanto aiuto doveva essergli la musica.

Il fatto artistico del Wagner, che consiste nella indipendenza data al dramma musicale, confrontato coll'altro fatto di Beethoven, cioè colla indipendenza data alla musica istrumentale, fu compiuto in mezzo ad eguali circostanze individuali di tendenze nella cultura. Ciò che li distingue è la maniera con cui l'artista sente e manifesta il suo ideale. Il sentimento della natura, in Wagner, non è classico come in Beethoven. Naturalmente l'arte della pittura musicale segue in questi artisti vie opposte. A Beethoven l'impressione della cosa, a Wagner la cosa. Quest'ultima descrizione musicale non ha nulla della semplicità classica della prima. Anche qui, ciò che la poesia ha smesso è lasciato in eredità alla competenza della musica. Il romantico trasforma secondo la fantasia ciò che ne' classici è sentimento naturale sensibile. La contemplazione beethoveniana poteva nutrirsi dello stato di spirito e d'imaginazione di un Goethe, rappresentante il sentimento naturale di Rousseau, che Saint-Beuve aveva detto annunciare, colla sua rondine, la venuta dell'estate; ma a quella condizione di spirito non potevano accomodarsi nè Weber nè Wagner. Qui la sensibilità, la fantasia ricevevano tutt'altra direzione. Weber, come lo scolaro Marschner, dànno di piglio a favole e leggende, in cui elfi e coboldi, secondo pregiudizii popolari, giuocano la parte importante ed essa è soltanto fantastica; la fantasmagoria sulle scene viene in moda col « *Freischütz* », con l'« *Oberon* », il « *Vampiro* », l' « *Hans Heiling* » e, secondo un intimo rapporto di azione, caratteri, stile, vi segue quella di Wagner. È il sentimento cupo, sinistro, selvaggio e fantastico della natura che è rappresentato nell'« *Olandese* », in parte del « *Parsifal* », nella più

gran parte dei « *Nibelungi* ». È vero che qui penetra un qualche raggio del sentimento beethoveniano; noi gli dobbiamo il secondo atto del « *Siegfried* ».

Il classicismo, corrispondente al sentimento dell'uomo antico, dice bella ed ama la natura in cui, al sole che splende, tutta l'aria è in luce, la natura che è gentile e sorridente, utile e gioconda. Le sue impressioni, tradotte nelle forme dei suoni, diventano la sinfonia di Beethoven, di Mozart, di Haydn. Il sentimento naturale è tutto all'opposto, quando esso non si commuove che davanti allo stato orrido e selvaggio della natura che solo così dice bella, cioè quando egli non si compiace d'esserne sollevato, ringagliardito, allietato, ma brama che essa lo faccia regredire nel suo stato dell'anima, con sensazioni tristi, cupe, misteriose, fantastiche, sinistre, quando egli brama che essa lo tormenti, lo abbatta moralmente e gli metta paura, angoscia, orrore. Si leggano nei drammi di Wagner le descrizioni delle scene nella « *Walküre* », nel « *Parsifal* », nel « *Siegfried* » nell'« *Olandese* ». Vi ha tanto da rappresentare, nel senso detto, una completa rivista della psicologia wagneriana.

Il Tedesco ha certe espressioni, certe parole che sono in bocca sua una vera musica, e gli risuonano dolci e predilette per il senso della mestizia soave e fremente che gl'infondono nell'anima. Tieck che trovò la parola « *Waldeinsamkeit* » (solitudine della foresta) sospirando per la dolcezza misteriosa, ineffabile con cui l'eco aveva lugubramente risposto al suo gridare nella foresta, fece sentire quella espressione e la mise in moda, ed ogni sua specialità e rarità romantica fu da Wagner musicalmente idealizzata ed illustrata. Perciò, il secondo atto del « *Siegfried* », il primo ed il terzo del « *Parsifal* » stanno come esempii.

A questa pittura della scena si aggiunge l'altra della disposizione intima dei paesaggi. L'aspetto naturale esteriore non può che deprimere l'animo; l'artista e l'uomo nordico ama, canta e carezza queste situazioni deprimenti.

L'anima invece di assistere preferibilmente alla gioia rumorosa della natura e di prendervi parte, ama di ritirarsi nell'arcano torbido e triste dell'intimità, di perdersi nell'infinito della sensazione avversa che atterrisce.

La natura selvaggia, il suo silenzio grandioso, il suo infinito mistero, le sue figure mostruose e gigantesche impongono all'anima un presentimento vago, invadente, il quale fa tacere ogni sensazione che non sia di paura. Essa è come uno specchio in cui il senso interno trova la sua imagine. Egli l'interroga, ed essa ha, com'egli voleva, connessione e senso; questa è fissata nell'essere informe del mistero che ha osato interrogare. Lo spavento è doppio: è quello così della natura che ha conquiso l'uomo come dell'animo che ne è soffocato.

Il buio della notte, delle gole dei monti, degli abbissi, delle foreste, gl'incantesimi dei luoghi fatati, solo accessibili agli eroi o agli esseri soprannaturali, l'orrido delle spelonche, del mare fosco del nord, tutti gli stratagemmi della più sensuale fantasia e del sentimento naturale più avverso, il mistero di tutto un sentimento così tetro, angosciato e sinistro, anche quando cantano gli uccelli o l'onda è tranquilla e l'aria è in luce, tutto ciò mette addosso un tale panico, che il poeta gode, per primo, di sentire già così terribilmente afferrato e dominato lo spettatore e vi giuoca colla fantasia e col sentimentalismo più ingenuo e geniale, caro ai romantici come a lui.

Il sentimento della tensione e dell'angoscia debbono

vincolarci passando in noi pure dalla descrizione esteriore. Noi sentiamo questo germe turbolento in noi, proviamo il suo stimolo all'interno dei caratteri ed osserviamo il suo riprodursi spesso e forte nella superficie esteriore. L'azione drammatica va da vero sollecita, interessante; ma essa spesso non basta a sè, cioè non basta a condensare nella espressione del sentimento individuale tutta la efficacia sensuale che l'artista esige da essa. Per una parte egli si sforza d'impiegare e di accumulare, sì nella lirica come nel dramma, un numero di qualificativi i più raffinatamente sensuali e trascendenti qualunque limite dell'espansione dolce, irrequieta, pessimista, sarcastica, allucinata, morbosa, nella scala dei sentimenti umani: oppure ha bisogno d'impiegare spesso e senza economia descrizioni specificate di certi stati morali, di personaggi, di atteggiamenti, di situazioni. Non gli basta più la parola dell'attore, non gli basta la musica, il suo commento, la sua luce ed illustrazione fedele, nè il gesto, nè il quadro della situazione; con l'annotazione descrittiva e i segni dell'espressione e della recitazione egli sente il bisogno di accrescerne l'efficacia e questi così intervengono come elementi drammatici. — Osserviamo, ad esempio, questa scena del « *Götterdämmerung* ». Siegfried è nella casa di Gunther: la sorella di costui, Gutrune, si avvicina all'ospite con un corno riempito di una bevanda. Siegfried « si china gentilmente davanti a lei e prende il corno; egli lo tiene innanzi a sè pensieroso e dice lievemente: Se io dimenticassi tutto ciò che mi hai dato, da un insegnamento io non m'allontanerò mai: — la prima bevuta a te, Brünnhilde, all'amore fedele! — Egli beve e rende il corno a Gutrune, la quale, confusa e timida, abbassa gli occhi dinanzi a lui. Ma Siegfried è improvvisamente acceso di passione per Gu-

trune e fissa gli occhi su di lei. Gutrune lo guarda arrossendo. Siegfried: « Ah! donna bellissima! Non guardarmi! Il raggio del tuo occhio mi brucia il cuore nel petto: io sento che a torrenti di fuoco mi accende il sangue consumandomi! » — Egli, con impeto passionato, prende Gutrune per la mano: « Tuo fratello ti ha negata a me: saresti tu così superba come lui, se ti offrissi la mia fede? » — Siegfried, nel momento stesso in cui in lui non parla che un ricordo, una imagine, quella di Brünnhilde, ha improvvisamente trasformato se stesso, restando Brünnhilde come una cosa da lungo tempo dimenticata. Qual'è l'arte del poeta per far ciò; un incanto muto, un fascino potente, misterioso, un delirio. Siegfried, in fatti, passa nella condizione di un uomo che sogna, la memoria gli è scomparsa, il suo io si disperde, il suo carattere va in pezzi e ciò che segue è la traduzione del suo nuovo stato spirituale in fatti coerenti a questa allucinazione che si è prodotta in lui. Quando egli sente da Gunther il nome di « *Brünnhilde* », un gesto tacito, dice Wagner, esprime che, al nome di Brünnhilde, la memoria gli scompare.

Nei drammi di Wagner, l'annotazione che illustra e commenta la situazione è eccessiva; e giacchè la temperatura in cui vivono le figure animate dal poeta, riceve ordinariamente un carattere terribile, sia essa l'estasi, la commozione, la disperazione o il delirio, così un buon numero di qualificativi superlativi vengono aggiunti al testo poetico per indicare vie meglio ed accentuare il carattere ed il momento della passione. In alcune di queste situazioni più terribili agiscono tali elementi che conferiscono alla poesia ed alla musica troppa sensualità e uno stimolo esagerato ed insistente sulla nostra vita dei sensi, sui nostri nervi, talchè in

noi si produce una malsana irritazione. È certo sull'espressione degli estremi nella vita del sentimento che l'arte di Wagner spera di conseguire la sua efficacia; e tanto in chi agisce quanto in chi ascolta l'eccitazione nervosa è prodotta dalla persistente irritazione poetica e musicale e dai passaggi alle sue forme sempre più vaghe ed eccessive, nei momenti del dramma nei quali la tensione delle passioni e delle circostanze è maggiore. I personaggi, in fatti, passano dalle grida della gioia e dell'entusiasmo alle disperazioni profonde, alle esplosioni di sensualità ardentissime, agli acciecamenti di ogni passione, alle violenze degli incanti, alle voluttà del sogno, della meraviglia, del delirio, della esistenza trasfigurata, di uno stato patologico, che è una esaltazione anormale e perenne. Così è oggidì: il dramma corrisponde alla vita moderna, e fisiologicamente la rispecchia, riproducendo le sue passioni come esse sono. Nessuno può cambiare tutto questo; non si hanno da incolpare nè il poeta nè il musicista; è il sentimento della nostra società che li trascina colla sua veemenza e l'arte necessariamente lo esagera ancora. Se si ripensa il dramma da Corneille a Victor Hugo, da Shakespeare a Balzac, da Molière a Lessing, da Diderot a Schiller, a Goethe ed a Wagner, si ha facilmente e subito un'idea di tutto il crescendo dei qualificativi annotati presso la parte dell'attore o nella descrizione della scena; ma la dinamica della recitazione raggiunge coi superlativi di Wagner una tecnica enorme del sentimento che sembra dover essere l'estrema e che pure sarà sorpassata. Tutti i suoi drammi ne sono pieni, le descrizioni dello inspirato atteggiamento di Elsa, del muto incanto e dello sguardo rigido e fisso dell'Olandese e di Senta, dell'estasi amorosa di Tristano e di Siegfried, o dell'ascetica di Parsifal e di Kundry, delle

lotte interne di Tannhäuser e di Brünnhilde e tante altre. Tristano stà sempre fra il desiderio estremo di voluttà e la brama più decisa della morte; Tannhäuser ha da essere sempre affascinato da un'estasi sublime che gli strappa la coscienza di sè e la memoria; egli ha da rappresentare tutte le sensazioni dalla mancanza del ricordo fino al suo lento ridestarsi.

Si legga la descrizione del momento in cui Isolda beve nel bicchiere nel quale ha bevuto Tristano: « Essa beve. Poi getta il bicchiere — Ambidue, presi da terrore, con estrema commozione, ma con attitudine rigida, si guardano fissamente negli occhi, nella espressione dei quali il coraggio della morte cede presto alla passione dell'amore — Essi sono presi da tremito; si abbracciano convulsivamente al cuore, — e portano nuovamente la mano alla fronte — Poi si cercano di nuovo con lo sguardo, lo abbassano confuso, e fissano ancora i loro occhi l'uno sull'altro, con passione sempre crescente ».

ISOLDA — *(con voce tremante)* Tristano!
TRISTANO — *(traboccante)* Isolda!
ISOLDA — *(abbandonandosi al suo petto)* Dolce infedele!
TRISTANO — *(abbracciandola con ardore)* Beatissima donna!
(Essi rimangono in un abbracciamento muto)

Noi accennammo alla natura speciale degli effetti artistici, per cui il dramma di Wagner è reso sensibile. Sopra alcuni di essi dobbiamo ritornare più particolarmente. Il poeta ha, come fattori della sua opera d'arte, il suo lato simbolico, il piacere egoistico a cui s'informa troppo spesso la vita dei caratteri che mette sulla scena, la parte sensuale patologica degli affetti, non la luce piena, ma il sentimento nebuloso e notturno delle cose, lo scioglimento della forma artistica e della individualità, tutto ciò pel fine di agire sulla nostra

anima mediante la parte sentimentale, fantastica, mostruosa e terribile delle situazioni drammatiche. Queste specie di efficacia sono utilizzate nella maniera più intensiva nei « *Nibelungi* », nel « *Tristano* », nel « *Parsifal* ».

Un altro carattere, per cui si distingue la psicologia del Wagnerismo, è questo. Sciolta la individualità degli esseri, che, veramente più come forza che come tipi, agiscono nel dramma, l'interesse principale è assorbito dal motivo che ha reso indispensabile lo scioglimento della individualità stessa. Le personalità sono guidate per mezzo di un filo, nella cui misteriosa potenza si concentra il massimo dell'attenzione. Si pensi al reciproco presentimento dell'Olandese e di Senta, alla prima volta in cui si vedono, al sogno, al tormento del loro desiderio intenso, senza redenzione e senza fine; si consideri la posizione di questi esseri, che, in sostanza, è quella di Tannhäuser e di Kundry, e da che sia sostenuta la visione doppia e sempre falsa di Tristano e d'Isolda, la loro vita piena di fantasimi, il loro amore allucinato e delirante; si pensi che cosa diventa l'eroe Siegfried nel « *Crepuscolo degli dêi* ». Questi personaggi non hanno una forma determinata. Sono schiavi di una forza cieca, la quale ha sciolta e sparsa la loro individualità nei vari aspetti in cui quegli esseri dovrebbero apparire e non compariscono mai, cioè come figure tipiche. Quella forza, che non può essere domata, li fa irresponsabili e li aggioga. Delle attività e volontà libere della vita, nessuna è loro rimasta. Essi vivono passivamente fra il piacere e l'egoismo, despoti arbitrarii delle loro azioni.

È questo un lato comune ai più interessanti caratteri di Wagner e che giuoca nelle situazioni drammatiche più originali e più belle. La loro parte patologica li di-

stingue; è un segno caratteristico loro fondamentale. Il tratto preso di mira in ogni passione e cui egli riesce a dare il rilievo maggiore, è quello per cui essa è affine coll'allucinazione, col delirio privo di ogni volontà. È in questo stato che è gettato Siegfried dalla passione improvvisamente concepita per Gutrune. Egli patisce una forza misteriosa, dimentica tutto, tradisce Brünnhilde e corre disperatamente incontro all'amore ed alla morte, per la cupidigia e la sventura che accompagna chi ha posseduto l'anello dei Nibelungi. In modo eguale è condotta l'azione e sono costruiti i caratteri nel « *Tristano* ». L'artista si propone di indagare, per quanto la traccia lo induca a penetrare profondamente, la parte malata del carattere. È sempre l'opera ingannevole ed inespiabile che si innesta, come germe, nella vita di questi esseri e cresce e fiorisce; esso strappa loro ogni volontà, soffoca ogni libero volere, li tormenta e li abbatte. Siano pure i caratteri più forti, come Siegfried e il primo Tristano; alla superficie debbono essere tratte le proprietà morbose invece delle sane, bisogna dar rilievo al momento ed al come lo spirito non esercita, non può esercitare, per l'affezione patologica, che lo invade, il dominio della volontà su di se stesso.

Si veda « *Tristano e Isolda* ». È una voluttà sinistra e morbosa della passione che vi si rappresenta; è il sentimento della malattia e della notte rilevato, esaltato, adorato in mille forme, in contrapposto a quello del giorno e della salute. Il secondo atto è tutto un canto di odio al giorno, è un inno alla santità della notte, all'amore che si alimenta dall'allucinazione. Ad essa è accordato ogni entusiasmo con espressioni come queste:

« Salute al filtro! Salute alla forza sublime del

suo incanto! per la porta della morte, per cui fluì in me, esso mi dischiuse il regno voluttuoso della notte, in cui solo io aveva vegliato sognando » — « Oh! noi fummo consacrati alla notte: il giorno maligno, invidioso, il suo inganno ci potè separare, ma la sua menzogna non ci potè più illudere » — « O scendi, notte dell'amore, fammi scordare che io vivo, prendimi nel tuo seno, liberami dal mondo » — « Deve la morte coi suoi brutti giuochi farci fuggire il giorno? ».

Lo stato allucinato è, in « *Tristano* », il perno dell'azione; ad esso ogni inno, ogni gloria; Tristano dice: « Dalla imagine nascosta nel più riposto del cuore, esso (il filtro) scaccia lo splendore illusorio (cioè il vero, che è quello della realtà, del giorno), affinchè l'occhio mio notturno sia idoneo a vedere da vero ». — Il delirio è stimato la verità e viceversa. « Se il mio guardo si spezza accecato dalla voluttà, il mondo impallidisce col suo splendore abbagliante: il giorno me lo illumina ingannevolmente e lo contrappose come cosa vana ed illusoria; io stesso allora sono quel mondo, vita sacrata all'amore, il più sublime intrecciarsi di voluttà etc ». Nella notte è esaltato il rifugio della passione violenta, inespiabile, ed è il più sensualmente desiderata ed amata la voluttà della colpa; in essa è il mistero di questa voluttà: ogni alito, ogni sua stilla è goduta ampiamente, liberamente, con fede cieca, con l'estasi e la licenza di chi, nel delirio dell'ebbrezza, infrange le preoccupazioni della paura, del rimorso, della perdizione, nella quale è posta la stessa voluttà. Ciò si vede in questo brano della seconda scena, nel secondo atto:

ISOLDA — *(lievemente)* Senti.... amato!
TRISTANO — Lasciami morire!

TRISTANO — Sfidiamo noi così la minaccia del giorno?
ISOLDA — Per fuggire eternamente il suo inganno.
TRISTANO — Il suo splendore crepuscolare non ci impauri mai?
ISOLDA — Eternamente continui per noi la notte.
AMBIDUE — O dolce notte! Eterna notte! eccelsa notte d'amore, chi tu hai stretto nelle tue braccia, a chi tu hai sorriso, come — potrebbe egli mai essere svegliato da te senza paura? — Ora discaccia la paura, o dolce morte, morte d'amore ardentemente bramata! Nelle tue braccia, fossimo sacrati a te, in un beato fervore, liberati dalla sventura del risvegliarsi!

Questa è malattia. Tristano ed Isolda hanno il vero sentimento voluttuoso della malattia, perchè essi possono avere una sensazione doppia di se stessi, in cui è un misto di crudele, che è il passato e di delizioso, che è il presente. Questa sensazione non viene loro dal ricordo, ma dalla esistenza raddoppiata simultaneamente. Quando, in certi momenti, essi possono avere la coscienza di ciò che sono, di ciò che fanno e possono riandare il loro passato, distrarre la loro esistenza naturale dalla esistenza allucinata, che loro produsse il caso, essi provano una grande e crudele voluttà nel sentimento stesso del loro male d'amore, il loro spavento e sollievo ad un tempo. La condizione del loro piacere patologico è portata agli estremi per la coscienza della colpa e del delirio e per l'amore, al quale la sorte li ha come condannati.

La predilezione dell'artista per simili soggetti dell'arte porta il suo riflesso dall'arte nella vita; essa è la fonte di un doppio godimento di se stesso. L'artista si considera schiavo del suo genio, al quale tutto è permesso; bisogna prenderlo come è, ed esso non resiste alla prova dell'uomo; vi si ribella; la vita cessa di essere per il genio ciò che è per l'uomo ordinario, perchè essa non è considerata che dal punto del sog-

gettivismo più egoistico; la vita è arte, poesia, idealismo, arbitrio.

Se in ogni passione vi ha una parte, dalla quale essa può essere vista in rapporto con la ragione e la mente, questa è dal Wagnerismo repressa, soffocata. Non solo non la si vuole riconoscere, ma si fa tutto il possibile per rappresentare nei caratteri il lato perfettamente contrario, cioè la forza naturale, la prigionia dello spirito e dei sensi, la morte d'ogni volere umano, l'effetto dell'angoscia, del terrore e di uno stato certamente patologico, che finisce come una propria mania. Tutto ciò, pertanto, è trattato da Wagner con un fare energico, geniale e con una pura ed umana contemplazione.

La forza naturale è impiegata come soggetto dell'opera d'arte; essa è amata e posta in luogo degli individui e dei caratteri. Per questo naturalismo, il dramma romantico appare come una conseguenza del misticismo naturale, in cui ogni impressione determinata dal mondo esterno, ogni forza, tutto ciò che è vita naturale è considerata poeticamente, cioè vita umana senza limite nè volontà. Così il dramma di Wagner non resiste alla trasformazione che già è posta come germe nel suo carattere romantico; esso si avvicina sempre più al carattere cristianamente mistico e finisce col rappresentarlo come esaltazione e redenzione dello spirito. La poesia ha tanto predicato il ritorno alla natura, che drammaturghi e musicisti, ma più chi può essere l'una e l'altra cosa ad un tempo, realizzano con effetto maggiore il suo scopo.

Wagner, pure con queste caratteristiche essenziali del suo genio, è uno dei più grandi poeti drammatici tedeschi. « *Tristano* » ed i « *Nibelungi* », queste due potenti opere d'arte, basterebbero, sole, a dire che egli ha avuto più ingegno di tutti i suoi predecessori e con-

temporanei; esse bastano, sole, a farci comprendere la sua grande natura d'artista, nel tempo stesso che ci mostrano come le tendenze romantiche, da nessuno così energicamente rappresentate, hanno lasciato nella sua opera il segno di distinzione della scuola, cioè il sacrificio di ogni forma poetica e musicale. Nessuno può competere con lui quanto all'unità dell'espressione, al fuoco, all'arditezza con cui si manifesta la sua passione geniale, da nessun altro fine motivata, fuorchè da pura e vera necessità drammatica.

Ma il dramma è la rappresentazione poetica più alta e completa dell'uomo, in quanto egli è libero ed intelligente. Il suo oggetto è l'azione e, poichè nell'uomo è azione e volontà, l'arte, che lo rende sensibile, esige determinatezza e forma. Ciò che nell'uomo si agita naturalmente e determina le sue azioni, vuole essere intelligibile nel dramma più che in un'altra specie dell'arte, perchè in nessuna lo spirito, l'azione umana è così realmente rappresentata e tanto esige perciò di essere precisamente motivata. L'uomo vi è lasciato agire solo, colla decisa espressione di sè stesso, più plastica, in mezzo ad una maggior luce e chiarezza che nella lirica, nell'epica o nel romanzo. Qualunque forza, qualunque avvenimento sull'uomo lavori, qualunque potenza naturale egli riesca a piegare davanti alla sua mente, tutto deve essere nel dramma determinato secondo la sua vocazione e passare rapidamente spiegato sul fatto.

Ora, noi vogliamo vedere con un esempio, come il soggetto medesimo sia trattato da due specie di arte, il poema cavalleresco e il dramma. Ammettiamo che questo esiga una forma più solida, maggior limitazione di contorni ed una spiegazione più chiara de' suoi motivi; nessuna specie di poesia potrebbe, come questa,

dare a quanto determina caratteri ed azioni, il rilievo ardito che loro spetta, quando i loro rapporti sono dipinti dalla rappresentazione reale. E vediamo come Wagner, secondo le sue tendenze artistiche individuali, quelle cioè di una nuova cultura storica, trasforma i caratteri originali della leggenda di « *Tristano* », come egli adatta al suo genio la speculazione medioevale e la sostanza poetica rimaneggia per gli effetti della nuova forma. Perciò noi rintracciamo la natura e la maniera di prodursi dei caratteri di questa saga, nella sua prima apparizione artistica come poema.

XXI.

La leggenda di « *Tristano* » incorpora l'ardito piacere pagano, come le leggende di « *Lohengrin* » e di « *Parsifal* » traggono a sè il sentimento della più sublimata cristianità. Noi sappiamo per quali facoltà e segni della razza cui appartiene, per quali cause storiche e tendenze individuali, Wagner fu spinto a idealizzare questi miti nell'opera d'arte e a dar loro la forma del dramma. Ambedue le leggende appartengono al ciclo bretone, il quale offre appunto, tra gli altri, questo carattere notevole, per cui il senso cristiano e il pagano vengono confusi insieme.

Goffredo di Strasburgo è il poeta tedesco, il « *Minnesinger* » che traduce dal francese, ma forse il solo, dice il Scherr, fra i poeti cavallereschi della Germania, che ha sorpassato il suo modello. Questo è il « *Tristano* » di Tommaso di Bretagna, poeta che, abitando in Inghilterra, si serviva della lingua francese rimasta,

dopo Guglielmo il Conquistatore, la lingua dell'aristocrazia normanna [1].

Goffredo, nel suo poema, rappresenta la vera forma cavalleresca del soggetto appropriata al gusto del XIII secolo e definitivamente libera di ogni reminiscenza celtica. Prima di lui vi avevano racconti che egli rifiuta come assurdi. In fine al XII secolo, il soggetto

[1] In generale, l'opera dei traduttori tedeschi dei poemi francesi è debolissima. Tuttavia, vi sono prove sufficienti per convincersi che ciò non va detto di Goffredo di Strasburgo. Il Scherr mostra che egli ha trattato il suo modello con maggior libertà ed il suo soggetto con maggior ispirazione. « Goffredo parla con lode dei suoi predecessori, eccettuato Volframo d Eschembach, il cui genio incolto lo offendeva; egli medesimo segna l'apogeo della poesia cavalleresca. Egli mise delle vere passioni al posto della fredda galanteria e portò la vita e il movimento nella massa confusa dei racconti d'avventura.

« Il modello di Goffredo di Strasburgo è designato da lui stesso sotto il nome di Thomas de Bretagne. Questo poeta era signore di Erceldonne, oggi Earlstown, sulla frontiera della Scozia. Secondo le testimonianze che ci sono giunte di lui, era un uomo dotato di facoltà eccezionali, cui non è mancato, per diventare un gran poeta, che di giungere al momento propizio. Egli esercitò un tale prestigio sui suoi contemporanei, che egli stesso ebbe una specie di leggenda. Dopo la sua morte, gli si attribuirono profezie, che furono raccolte dai cronisti del secolo susseguente, allorchè l'avvenimento già le aveva confermate.

« Il suo poema fu tradotto in anglo-sassone. L'opera del traduttore è stata conservata quasi tutta intera. Walter Scott, pubblicandola, non ha avuto da aggiungervi che quindici strofe per completarla; essa ha la forma lirica e, per lo sviluppo che dà ai suoi racconti di battaglie, sembra un vero canto di guerra. Se bisogna credere all'autore, egli avrebbe conosciuto il poeta Thomas, avrebbe inteso da la sua bocca, al castello di Erceldonne, il racconto delle avventure di Tristano. Comunque sia, egli è interessante di sapere che l'Inghilterra aveva, allora, realmente due letterature, l'una francese, destinata alla nobiltà, l'altra anglo-sassone, abbandonata al popolo. *(Sir Tristrem — Oeuvres poetiques de Walter Scott).*

« Goffredo di Strasburgo, più letterato che il suo contemporaneo Volframo di Eschembac, asserisce di aver avuto fra le mani un esemplare del « *Tristano* » di Thomas. Dopo lunghe indagini in opere francesi e latine, scoprì, così egli dice, la vera avventura nel libro di Tommaso di Bretagna. Può essere che il foglio, che è stato trovato nella Biblioteca del Seminario protestante di Strasburgo, staccato da una copertura di pergamena, facesse

di « *Tristano* » era stato trattato, in Germania, da Eilhart d'Oberg, un cavaliere che trovavasi al servizio di Enrico il Leone, duca di Baviera, prima che vi fosse chiamato Bertramo di Born. Il carattere mitico, accentuato nel dramma di Wagner, si accorda appunto con quello del « *Tristano* » di Eilhart, di cui solo pochi brani publicò Hoffmann di Fallersleben, ma al quale però s'inspirò un altro romanzo. L'una e l'altra traduzione, ma specialmente il poema di Goffredo di Strasburgo, servirono pel « *Tristano* » di Wagner. Soltanto, il poeta musicista fece dell'amore di Tristano e Isolda la sensualità estremamente sublimata e dal caso che produsse l'allucinazione, in cui vivono gli amanti, trasse partito per lanciare, anche più sbrigliato sopra questi esseri, il delirio della passione e perseguitarli col terrore che in essi procura lo sguardo nella loro doppia esistenza. Così Wagner ottenne la desiderata efficacia voluttuosa e terribile sull'animo dello spettatore.

Si osservi ora come semplice e geniale è il soggetto trattato da Goffredo.

Tristano è il più brillante fra i cavalieri della « *Ta-*

parte dell'esemplare, di cui si è servito Goffredo. Questo foglio e due frammenti più estesi, il tutto formante un insieme di più che 2800 versi e riferentesi alle ultime avventure dell'eroe, è ciò che resta di Tommaso di Bretagna. Quanto a Goffredo di Strasburgo, la morte gl'impedì di compiere la sua opera; e, per una coincidenza notevole, egli interrompe il racconto nel luogo stesso in cui i frammenti di Thomas lo riprendono. Una sola pagina è comune nei due poeti: essa finisce il testo tedesco e comincia il primo frammento francese. Essa prova l'identità dei due poemi e mostra ancora come Goffredo, profittando assolutamente del suo modello, ridiventava poeta originale per la scelta ingegnosa dei dettagli e per l'andamento vivo ed appassionato del suo stile. La sua vita è così poco conosciuta come quella degli altri « *Minnesinger* ». Tutto ciò che si sa di lui, è che egli faceva eccezione in mezzo ai poeti cavallereschi, perchè non era nè chierico nè signore ». (Scherr)

vola rotonda ». Goffredo è entusiasmato del suo soggetto. Egli dichiara di essersi determinato a sceglierlo per lo spettacolo della fredda galanteria del suo tempo. « Noi seminiamo dei cardi, egli dice, e vogliamo cogliere delle rose » [1].

Gli eroi del ciclo britannico originano, come abbiamo detto, dal paese di Galles. Tristano appartiene alla Bretagna francese. Egli rimane orfano sino dalla più tenera età; i vassalli di suo padre lo spogliano della sua eredità, suo zio, il re Marke di Cornovaglia, lo raccoglie. Marke stabilisce di armare trent'un cavalieri, fra i quali è Tristano; una gran festa è bandita.

Qui s'impara dal poeta la rapidità nel condensare in brevi tratti i dettagli della cerimonia. Il suo gusto non è per la pittura minuziosa: « Se qualcuno mi domanda come era fatto il costume dei cavalieri, io glielo indicherò con queste parole: Era formato di quattro stoffe: il coraggio, la ricchezza, la destrezza, la cortesia ».[2] Non solo Tristano è il più bel cavaliere, ma egli è valente, temerario, entusiasta [3], è caratterizzato da un'esaltazione fantastica, è musicante e poeta. Conosce le più belle e stimate canzoni britanniche e francesi; si sa di trovatori che custodirono ritornelli di canzoni composte da lui, come i più belli e soavi. Egli è il cavaliere più intrepido alla caccia, come l'arpeggiatore più deliziante nella festa. Quanto allo splendore dell'armatura di Tristano, Goffredo, che sdegna la

[1] Verso 12232.

[2] Verso 4553 e seg.

[3] « Se una epopea avesse potuto uscire dalle tradizioni celtiche, essa ne sarebbe stata « *Sifrido* ». — Un riflesso mitico è passato sulla leggenda di Tristano, come su quella di Sifrido. Come questo, l'eroe della primavera e della luce, bisogna che Tristano combatta il drago nero, prima di condurre d'Irlanda la bionda Isolda, che i poeti cavallereschi designano ancora come la figlia dell'aurora ». (Scherr)

convenzione poetica di descriverla, dice brevemente: « Se tutti i doni delle Muse mi fossero accordati, se io potessi rendere il mio parlare così dolce, come per un viandante è l'ombra di un verde ramo di tiglio, se il mio discorso fosse facile ed unito, se la strada che io debbo percorrere mi si spianasse davanti a ciascun passo, se io, in fine, non procedessi che sull'erba fresca e tra i fiori, tuttavia io non tenterò ciò che altri hanno tentato. Perchè intrattenervi intorno alla guarnitura di un cavaliere, dirvi come il grande, l'abile, l'ingegnoso Vulcano lavorò colle proprie mani l'armatura e la spada di Tristano, intagliò il cignale sullo scudo e lavorò l'elmo sormontato da una fiamma, simbolo delle pene amorose; come, in fine la troiana Cassandra preparò colla magia il vestimento degli eroi? Non ho io sufficientemente ordinata la cerimonia, armando i cavalieri di coraggio, di ricchezza, di destrezza e di cortesia? Questo allestimento val meglio, mi sembra, che tutti gli artifici di Cassandra e di Vulcano [1].

Il torneo è il più vivace e degno del grande eroismo dei cavalieri. « Volete sapere, dice Goffredo, quante lance si ruppero? Domandatelo ai paggi che ne raccolsero i pezzi. Quanto a me, io non ho più che una cosa da dire: possa il loro cuore accrescersi e Dio donar loro la buona cavalleria! »

Un'antica tradizione, anteriore a Goffredo, vuole che Tristano fosse partito dalla costa Cornovaglia, solo, in una barca, non avendo con sè che la sua arpa, e che la barca, si fosse fermata da se stessa alla riva d'Irlanda, dove abitava Isolda. Le rondini avevano diretto il suo viaggio. Ma il motivo che tratteggia tutto il procedimento del dramma di Wagner e che, cono-

[1] Verso 4906 e seg.

sciuto nel primo atto, ne regge lo sviluppo e determina la catastrofe, è messo in luce più tardi anche da Goffredo.

Nessuno dei cavalieri del re Marke era così valoroso come Tristano. Il gigante Morolt veniva ogni anno, in nome del re d'Irlanda, per rilevare un tributo sull'Inghilterra e la Cornovaglia. Tristano, in una lotta col gigante Morolt, lo uccide. Ma la ferita che egli riceve dal nemico, viene da un'arma avvelenata; Morolt, morendo, gli dichiara che nessun'arte lo guarirà, eccetto quella della regina d'Irlanda. La salute di Tristano è, dunque, in mano del nemico. È un tratto questo che viene alla poesia medioevale dall'antica tradizione celtica. Nella canzone dei Nibelungi si trova questo senso profetico di alcuni personaggi, la loro scienza misteriosa, rivelatrice di profondi segreti, che legge nelle stelle e conosce l'arte di guarire, preparando filtri per ogni fine più occulto. La poesia cavalleresca custodisce questi personaggi e qualche tratto meraviglioso delle cose e delle avventure. Un tale personaggio era la regina d'Irlanda, la quale esercitava l'arte di guarire.

Il male di Tristano si aggrava; egli ricorda le ultime parole del suo avversario, il gigante Morolt, e si presenta, come musicante, alla corte d'Irlanda, col nome di Tantris. La regina non sa che quegli, che essa riceve nel suo palazzo, è il nemico della sua famiglia; essa accoglie Tristano con pietà, ne ammira le doti e l'ingegno e mentre che essa lo cura per guarirlo, gli affida l'istruzione della principessa Isolda. Questa era la giovane più bella che mai si potesse imaginare. La sua bellezza era un incanto, affascinava gli ospiti del palazzo. Essa era inoltre sapientissima, per una castellana; sapeva il francese ed anche il latino, cono-

sceva la musica ed il suo canto era la meraviglia di tutti. Goffredo dice della bellezza d'Isolda, che essa era « una musica muta e più dolce che, mediante gli occhi, s'insinuava nel cuore »[1].

Tristano guarisce e ritorna alla corte di Marke. La bellezza di Isolda lo ha colpito in maniera, che egli ne parla con entusiasmo. « D'ora innanzi, egli dice, Elena non passerà più per la più belle delle donne. Lo sguardo di Isolda purifica l'anima, come la fiamma purifica l'oro. » Il re, allettato da questo parlare di Tristano, che ama e stima come un amico, si lascia tanto più persuadere da alcuni cortigiani a far domanda della mano d'Isolda. Tristano è un onesto e fidato cavaliere, egli è il più glorioso fra tutti, è quindi invidiato; l'entusiasmo addimostrato per la bellezza d'Isolda può perderlo, e ciò è nel piano de' suoi nemici, i cortigiani di Marke. Questi, per loro consiglio, incarica Tristano di ritornare alla corte d'Irlanda e di domandare la mano d'Isolda in nome del re Marke. Tristano sbarca una seconda volta in Irlanda[2]. Egli è ricevuto alla corte del re e riprende il suo falso nome di Tantris. Per ottenere la mano d'Isolda bisognava uccidere un drago che infestava il paese. Tristano impegna col mostro un terribile combattimento; ma la sua vitto-

[1] Verso 8016 e seg — Di tratto in tratto, nel poema di Goffredo, si notano allusioni alla saggezza antica, che quasi nessun poeta dell'epoca comprendeva più. L'educazione specialmente femminile abbisogna di un elemento indispensabile, dice Goffredo; è la moralità, e Tristano insegna ad Isolda ancora questa scienza. « Essa ci ammaestra a parlare a Dio ed al mondo; essa è data alle anime elevate come nutrice, affinchè attingano dai suoi precetti il loro alimento e la loro vita. Esse non hanno né bene né onore che per suo aiuto. Tale fu la principale occupazione della giovane principessa, il divertimento del suo spirito e de' suoi pensieri; essa ebbe così buoni costumi, un cuore lieto e maniere amabili ». (« *Tristan* », Verso 8019 e seg.)

[2] Secondo Scherr.

ria è senza testimonii. Il siniscalco del re gliene disputa l'onore e bisogna che Tristano prometta di guadagnare Isolda una seconda volta, in campo chiuso. La fanciulla attende con trepidazione il giorno del combattimento. Ciò che essa più teme è di essere sposa del siniscalco, che è deforme, poco cortese e ancor meno valente. Per un movimento di curiosità, mentre un paggio prepara le armi, essa prende nelle sue mani la spada di Tristano. Essa getta un grido di spavento, poichè vi osserva una rottura e si ricorda che un pezzo della spada è stato tratto dalle ferite di Morolt. Tristano è riconosciuto sotto la maschera di Tantris; egli è in potere de' suoi nemici. Ma i baroni irlandesi consigliano di finire la guerra mediante un matrimonio. Isolda, promessa al re d' Inghilterra e di Cornovaglia, s' imbarca con un numeroso seguito di donzelle, sopra una nave riccamente equipaggiata.

È durante questo viaggio che ha principio il dramma di Wagner. Il contrasto più terribile viene così gettato fra due esseri destinati ad amarsi per tutta la vita. La vergogna d' Isolda, la fierezza di Tristano.

Secondo una costumanza dei popoli celti, gli sposi bevevano nella medesima coppa quando presedevano al banchetto di nozze: era il segno di un' alleanza liberamente consentita. La regina d' Irlanda aveva composto, mediante processi magici, un filtro, la cui virtù era di fare amare; essa l' aveva confidato ad una del seguito, Brangäne, coll' ordine di versarlo a Marke e ad Isolda nella coppa nuziale. Coloro che ne bevevano, diceva essa, non potevano avere, in seguito, che gioie medesime e medesime pene, vita e morte comuni. Durante la traversata, una donzella presenta imprudentemente la coppa ad Isolda e a Tristano; ed essi bevono tutti e due la lunga infelicità, dice il

poeta, da cui la morte sola può liberarli. Brangäne accorre troppo tardi e non ha che a gettare la coppa vuota nel mare.

In questa scena del « Tristano » di Wagner, la passione violenta degli amanti raggiunge un ammirabile altezza drammatica. Essa è latente, sentita, preparata con una grande arte; scoppia come un fascino improvviso, ma comprensibile, che accieca questi due esseri, i quali, a differenza dal poema di Goffredo, non possono più farsi illusione alcuna sulla loro sorte, nè tentare di liberarsi dall'allucinazione che li avvince. Agli amanti di Goffredo resta, essendo la passione nascente, un tentativo di ribellione « Tristano, come un prigioniero, tenta di ribellarsi. Egli vorrebbe dirigere altrove il suo spirito; ma egli è costantemente trattenuto nei medesimi legami e, allorchè egli entra in se stesso ed interroga il suo cuore, egli non vi trova che due cose, l'amore e Isolda inseparabili ». [1]

Ma la felicità degli amanti, così piena nella solitudine del mare, è troppo presto spezzata. La nave giunge alla costa di Cornovaglia; e qui comincia per essi lo stato crudele di dualismo della loro vita, in cui la passione giuoca fra la voluttà e l'angoscia, fra il sogno e la realtà, fra l'amore, una pena invincibile, e la visione redimente della morte.

Marke celebra le sue nozze con Isolda. Gli è presentata la coppa, ma non quella che la regina d'Irlanda gli avea preparata. Gli amanti, aiutati da Brangäne, si mettono naturalmente d'accordo per allontanare ogni sospetto. Sono ragazzi, dice Goffredo, ma questi ragazzi non sono sprovvisti di consiglio come gli altri.

[1] Verso 11781 e seg.

Marke è l'ultimo ad adombrarsi. Ma i cortigiani, gelosi, spiano i passi di Tristano. Un nano scopre, in fine, la verità osservando le stelle: era cercare le prove ben lontano, dice Goffredo; bastava osservare gli sguardi. Per consiglio dell'astrologo, il re proibisce a Tristano l'ingresso nel palazzo. Ma la confidente Brangäne viene in aiuto alla sua signora. Una fontana stava in mezzo al giardino, a l'ombra di un grande ulivo. L'acqua della sorgente scorreva verso l'appartamento di Isolda. È convenuto che tutte le volte che Tristano vedrà il giardino solitario, egli taglierà delle assicelle di legno, sulle quali imprimerà da un lato una T e dall'altro una I. L'onda porterà il messaggio che Brangäne avrà cura di raccogliere.

Così fu fatto, e l'ulivo coprì dell'ombra sua i colloquii. Ma nulla poteva sfuggire per lungo tempo alla sagacità del piccolo astrologo. Una sera egli si nasconde col re nell'albero. Ma non avevano pensato nè l'uno nè l'altro che la luna era nel suo pieno; le loro ombre, projettate sulle zolle, li tradiscono. Tristano si tiene in distanza e, annunziando ad alta voce la sua partenza, dà il suo addio ad Isolda, pregandola d'intercedere per lui presso il re. « Che egli mi mostri amicizia ancora qualche giorno, dice egli, affinchè i cortigiani non possano attribuire la mia partenza a sospetti oltraggianti per voi. »

Nel dramma di Wagner, Marke sorprende, una notte, gli amanti nel giardino. Egli resta atterrito, non crede ai propri occhi. A lui cotesto... e da chi, dal suo amico Tristano! — Giammai la potenza dell'arte produsse qualche cosa di più elevato e pietoso; io credo che noi ci troviamo qui davanti al quadro più bello e potente che il genio di Wagner ha potuto dipingere. — Tristano va nell'esiglio, dove Isolda lo raggiunge e muore delirando presso il suo cadavere.

La catastrofe avviene diversamente nel poema di Goffredo. Tristano resta; Marke è magnanimo e gli ridona il suo affetto. Ma finalmente prevale l'invidia dei cortigiani, i quali consigliano il re a far comparire Isolda e Tristano dinanzi all'assemblea dei baroni. Isolda è ripudiata e tutti e due vengono condannati all'esilio. Nel fondo di una foresta è una grotta che gli antichi giganti hanno costruita. Chiamavasi la « *Grotta degli amanti* »; Tristano l'aveva scoperta nelle sue cacce. Essa era tagliata sul fianco d'una montagna e la luce vi penetrava da tre aperture forate verso la cima. « Presso la grotta era una prateria; vi scorreva un ruscello di acqua fresca e pura. Tre bei tigli dominavano il ruscello, lo coprivano d'ombra, lo preservavano dalla pioggia. I cespi coloriti dei fiori, la verdura delle zolle abbellivano la prateria, gareggiavano di splendore, incrociavano i loro raggi. Gli uccelli vi cantavano ed il loro canto era più bello che altrove. Gli occhi e gli orecchi trovavano là il loro pascolo ed il loro incanto: l'orecchio il suo incanto, l'occhio il suo pascolo. L'ombra fendeva la luce, i venti erano intiepiditi. Intorno a questa montagna e a questa grotta, a un giorno di marcia, stendevansi roccie su di un terreno selvaggio. Non vi si arrivava per nessuna strada tracciata. Ma, per quanto inaccessibile fosse questo luogo, Tristano e la sua compagna lo trovarono e fermarono la loro dimora in quest'angolo della montagna. »

Pure, il dramma svolto da Wagner su questo soggetto, diventa originale per la impronta individuale che vi ricevono i caratteri e le situazioni. La costruzione psicologica dei personaggi, la loro riflessione, ha come fondamento le potenze naturali liberamente dominanti sopra questi esseri, sulle loro intellettività, su la loro volontà ed azione. Gli amanti di Goffredo non

sono così estremamente sopraffatti dalla passione cieca e brutale, dal delirio fremente dell'allucinazione. Il dominio della passione non è in loro così invadente, assoluto, nefasto. Essi, in ispecie per la virtù del ricordo, possono relativamente pensare, agire, volere, per conciliare la condizione reale della loro vita colla potenza ineluttabile del destino. In Goffredo è l'amore che rafforza l'azione, in Wagner è la patologia dell'amore.

Ma Wagner, nel dramma « *Tristano* », a parte il raffinamento estremo dei mezzi di ogni specie, ai quali ricorre perchè l'illusione dell'opera d'arte sia la massima, tende, specialmente, a produrre una efficacia che commuove e avvince colla parte terribile della situazione e del sentimento.

Il poeta ha sciolto ogni forma d'arte, il musicista pure; non basta. Egli afferra il lato patologico dei caratteri e lo utilizza per impressionare il sentimento con un misto di sensualità e di mistero, con un nuovo audacissimo conflitto. Non gli basta quello della passione fra individuo ed individuo, non il dualismo della passione in un essere medesimo, egli vuole il suo dualismo totale ed illimitato, vuole lo scioglimento della personalità, dell'io.

Scindere l'io o coll'impiego della preesistenza o del raddoppiamento della personalità nello spazio, reggerlo quindi colla libera fantasia, coll'arbitrio, è ottenere alla personalità stessa ed all'azione un aspetto fantastico e raccapriccevole. Lo si vede facilmente e subito in « *Tristano e Isolda.* » È nelle intenzioni del poeta.

Io non accennerò, qui, che ad alcuni momenti delle due personalità.

Tristano ed Isolda, per la virtù di un filtro, si amano, ma perdono la coscienza della propria identità. L'eroe

Tristano conduce d'Irlanda al re Marke, Isolda, che egli ha scelta a sposa. Tristano ci si presenta con sentimenti dell'onore, della fedeltà, del dovere, della delicatezza che ammette la sua situazione. Ad un tratto, preso di amore per Isolda, sotto la potenza dell'incanto, egli passa ad uno stato d'allucinazione, diventa visionario ed esclama: « *Che sognava io dell'onore di Tristano?* » Similmente avviene di Isolda. Essa non sente più che l'amore per Tristano; di sè ella non ha più coscienza alcuna. « *Che sognava io dell'onta di Isolda?* » Scisse le personalità, sono scomparse in un subito le proprietà che le mostravano così; esse sono rimandate al passato, colla parte dell'individualità cui sono inerenti, ed altre arbitrarie, sentimentalmente fantastiche succedono a quelle. Le personalità sono, quindi, abbandonate alla fantasia del poeta. Ciò che esse avevano di limitazione, di forma, è scomparso.

La nave giunge al paese di Cornovaglia; il coro giubilante grida il nome del re. Tristano, il fedele, l'amico, non sa più nulla del suo signore: « *Marke? che vuol egli?* »

Gli amanti non vedono il proprio essere che quali allucinati, sognatori, nel raddoppiamento di se stessi; ciò che segue è il delirio. Non è la individualità che interessa in loro, ma il doppio aspetto, nel quale essa si mostra ed opera, schiava di una potenza cieca, occulta, alla quale non può, non sa nulla opporre per vincerla. Non essendo in essi nessun tratto che riveli vita, attività dello spirito, volontà, nè anche si può rendersi conto del carattere morale delle loro azioni. Essi non possono penetrare l'essenza del loro intimo, non conoscono se stessi che superficialmente.

Quando Marke, nell'ultima scena del secondo atto, sorprende gli amanti e, mite, rimprovera a Tristano

l'ingratitudine, l'onta che gli procura, questi non ha che una pietosa risposta: « *O re, ciò — io non ti so dire; e ciò che tu chiedi non potrai sapere mai.*

Nel rispecchiamento di se stessi, nella condizione di individualità malate, che non possono dominare il proprio doppio aspetto interno, essi provano il sentimento terribile, che dà appunto l'impossibilità di vincere la potenza, l'allucinazione, l'incanto che li domina. La personalità si separa da sè, si guarda, atterrisce di se stessa, ma è schiava. Tristano vede fantasmi, visioni lo perseguitano. Ambidue soffrono, vivono da allucinati, finiscono deliranti.

La maggiore illusione di questa situazione fantasticamente terribile e sentimentale, ma pure la confusione maggiore, è raggiunta nello svilupparsi dell'azione, allorchè le personalità riacquistano momentaneamente e nebulosamente la coscienza dell'essere loro ed il poeta mostra quando una parte, quando un'altra delle medesime. Tristano può riandare il passato, sapere chi tradì, conoscere le qualità dell'amico d'un tempo, che ora lo ha ingannato. Egli può conoscere l'origine del suo delirio, de' suoi dolori, maledirla; ma non ha nulla da opporvi. Così Isolda. Ambe le personalità non sono nè operano che per la forza naturale esclusivamente; nulla le solleva, le libera.

La loro vita passa e finisce in mezzo all'egoismo più odioso.

È difficile esprimere il momento psicologico di questa speculazione unilaterale, la propria riflessione romantica, più chiaramente di quello che ha fatto G. Brandes nella sua nona lezione sul romanticismo in Germania: « *Riflessione e psicologia romantica* », dopo considerazioni generali sull'*io*, prese dall'opera « *De l'intelligence* » di H. Taine.

Egli dice: « La prima cosa — cioè che noi commettiamo alla nostra memoria membri nuovi ed estranei, — accade nel sogno. Nel sogno noi crediamo di aver fatto molte cose che non abbiamo mai posto in atto. Poi, ciò succede in ogni caso dal quale deriva una rimembranza falsa. Chi vide sventolare nell' oscurità un panno bianco ed imagina di aver visto uno spettro, ha una tale rimembranza falsa. La maggior parte dei miti e delle leggende, e particolarmente delle leggende religiose, è formata in questo modo.

L' opposto ha luogo dovunque noi non aggiungiamo membri alla serie dell' *io*, ma, per rovescio, ne leviamo. Così, durante l' allucinazione, il malato attribuisce ad una voce estranea le parole che egli ode, o pure presta al suo aspetto interno una realtà esteriore, come faceva Lutero, quando, nel Varteburgo, vedeva il diavolo nella stanza. Nel delirio, finalmente, la personalità spesso si muta, com' è noto, non solo in parte, ma completamente con un' altra affatto diversa.

Nello stato ragionevole, dunque, l' *io* è un prodotto artificiale, un prodotto di successione di idee. Io sono sicuro così della mia identità, perchè, primieramente, associo il mio nome, questo suono del nome, alla serie dei miei avvenimenti interni, e perchè, in secondo luogo, io tengo uniti tutti gli anelli di questa catena mediante le associazioni, in virtù delle quali, essi si provocano a vicenda. Ma, poichè, in tal guisa, l' *io* non è una idea innata, ma acquisita, poichè l' *io* riposa sopra un' associazione d' idee, la quale è attaccata continuamente dal sonno, da sogni, imaginazioni, allucinazioni e pazzia, e che pur deve mantenersi di continuo in lotta con tutti questi nemici, così essa è, secondo la sua natura, esposta a tutti i turbamenti possibili. Come la malattia stà sempre in agguato per attaccare il nostro

corpo, così il delirio stà sempre sulla soglia dell'*io* e, di quando in quando, noi lo sentiamo battere alla porta.

È questa vera speculazione psicologica, che non era ancor nota ai romantici in forma scientifica, ma che essi hanno presentita. Il sogno, le allucinazioni, il delirio, tutte le potenze che sciolgono l'*io* e distrigano l'uno dall'altro i suoi anelli, sono i suoi più intimi confidenti.

Ma se l'uomo è anche, per molte maniere, scisso e diviso per necessità naturale e da natura, egli è uno mediante la libertà. Libertà, volontà, risoluzione fanno l'uomo un tutto. Se l'uomo, come prodotto naturale, è soltanto un gruppo, che è tenuto unito più o meno solidamente per mezzo di associazioni, l'uomo, come spirito, è una individualità e nella volontà si adunano tutti gli elementi dello spirito e vi mettono capo come nel taglio di una spada ».

Questa esaltata speculazione appartiene anche a Wagner. Nel « *Siegfried* », la confusione della esistenza, il suo raddoppiamento o pure la preesistenza è impiegata come effetto fantastico. Brünnhilde dice a Siegfried. « Se tu sapessi quanto ti amai! Tu fosti il mio pensiero, la mia cura! Io ti nutrii prima che tu fossi generato; prima che tu fossi nato ti salvò il mio scudo; tanto ti amo io, Siegfried . . . . . Io sono tu stesso se me beata tu ami. Nel « *Crepuscolo degli dêi* », come già notammo, avviene, come nel « *Tristano* », che la individualità di Siegfried è sciolta e divisa improvvisamente: essa lascia una parte di se stessa al passato e si vede riflessa in una nuova imagine di sè. Siegfried, afferrato da forte passione per Gutrune, perde improvvisamente la coscienza del suo io. Un desiderio umano con stimolo animale, ciò che è appunto lo stato

morboso della passione, si è sostituito al suo primo stato morale ragionevole e sano, abbattendo, come conseguenza, la personalità e disperdendola.

Hagen, figlio di Alberich, vuole riconquistare l'anello, che Siegfried prese, col tesoro dei Nibelungi, nella grotta di Fafner e che, quale pegno d'amore, diede a Brünnhilde. È dal dito di costei che bisogna strapparlo. Ma soltanto Siegfried può attraversare il fuoco che circonda la dimora sulla roccia dove stà Brünnhilde. Gunther, fratello di Hagen, è senza sposa ed aspira a possedere Brünnhilde, ma non sa, per ciò, a quale partito appigliarsi. Tanto lui come Siegfried faranno il giuoco di Hagen. Siegfried avrà in isposa Gutrune a patto che conquisti Brünnhilde per Gunther. Egli è d'uopo che Siegfried si presenti a Brünnhilde sotto l'aspetto di Gunther e la costringa. Come far ciò? Mediante l'elmo magico che Siegfried tiene legato alla cintura e di cui non conosce le virtù. Ma Hagen le sa per lui e gliele insegna; « esso ti serve, se te ne copri il capo, per trasformarti nel modo che più ti piace: se lo vuoi, esso ti conduce a un tratto nei luoghi più lontani ». Siegfried, che l'amore di Gutrune fa dimentico di tutto, dice a Gunther: « Che cosa ti potrei negare? t'aiuto io. »

GUNTHER — Sopra alte roccie è la sua dimora, un fuoco circonda la sala —

SIEGFRIED — *(meravigliato, e come per ricordarsi di una cosa da lungo tempo dimenticata, ripete piano:)*

« Sopra alte roccie è la sua dimora; un fuoco circonda la sala » . . . . ?

GUNTHER — Soltanto chi traversa il fuoco —

SIEGFRIED — *(scattando di un tratto e tralasciando rapidamente)*

« Soltanto chi traversa il fuoco » . . . . ?

GUNTHER — può essere sposo di Brünnhilde.

SIEGFRIED — *(esprime con un gesto muto che, al nome di Brünnhilde, la memoria gli scompare affatto)*

GUNTHER — Ora io non posso salire sulla rupe; il fuoco per me non si spegne mai!

SIEGFRIED — *(con impeto)* Io non ho paura del fuoco: chiederò la donna per te; io sono il tuo uomo ed il mio coraggio è tuo; io guadagno in isposa Gutrune.

GUNTHER — Gutrune ti concedo volontieri.

SIEGFRIED — Io ti porto Brünnhilde.

GUNTHER — Come la illuderai?

SIEGFRIED — Coll'inganno dell'elmo magico, esso cambierà la mia nella tua figura.

GUNTHER — Giura!

SIEGFRIED — Giuri la fraternità del sangue!

E Siegfried pone in opera il suo divisamento.

Per il poeta pare quasi obbiettivo principale di far saltare l'individualità colle potenze del sogno, dell'allucinazione, della passione animale: tanto si propone di tenerle unite il musicista, come il poeta di scioglierle.

L'impressione che si riceve da questa individualità vuotata è così curiosa, come puerile e sentimentale. Il personaggio agisce dominato dall'allucinazione che lo afferrò casualmente o in seguito alla passione forte; ma egli agisce incerto della sua identità; egli pare a sè stesso vero e falso ad un tempo; non crede nè a sè nè a quanto gli avviene, perchè, sognando, la sua individualità non si attacca sicuramente a nulla di esteriore; ogni sua azione non è libera, ma è una parte rappresentata.

Nei casi notati, noi ci troviamo davanti a personalità che ci si presentano in uno stato di dualismo e, senza libertà nè volere, considerate soltanto come prodotti della natura e da questa parte esclusivamente descritte.

Ma per questa riflessione Tristano ed Isolda sono figure tipiche. Colle designate personalità, il poeta resta nella pura parte umana, come vera è la sua spe-

culazione psicologica, ma la limita ancora alla parte naturale, quindi essa speculazione è unilaterale. Egli non può darci in quelle personalità un individuo, un carattere, un tutto uno, poichè ciò che le unifica in una individualità e le mostra nella loro piena luce, vale a dire la vita spirituale, ne è affatto esclusa. Nulla annuncia in quegli esseri attività, raccoglimento, unità dello spirito; essi non pensano, non vogliono, non sono liberi. Il poeta si diverte a mostrarli in un aspetto doppio, pone e leva loro la maschera, secondo che egli vuole operare sull'animo dello spettatore. Di essi la natura fa tutto; li foggia, li divide; delle proprietà che appartengono ad un uomo come individuo, il poeta, dicemmo, si cura così poco, che presentatici quei suoi personaggi che noi vorremmo comprendere, determinare, riconoscere, egli, con un colpo di mano, strappa loro le proprietà stesse, per cambiarle con altre, scioglie l'individualità ed invece di caratteri, non ci lascia che delle disposizioni d'animo.

L'illusione è spinta sino alla raffinatezza estrema. Quando il signor Martino Plüddemann ci dice che, anche ultimamente, Hoffmann era uno scrittore prediletto da Wagner, gli si può credere.

Ma, sciolta ogni forma d'arte, proclamata l'indifferenza assoluta della forma rispetto al contenuto, scissa e divisa la personalità nel tempo e nello spazio, fatti gli uomini altrettante forze, non foggiati nè compresi che quali prodotti della natura, rette le loro azioni da questo lato e dal lato di una fantasticheria sentimentale, dal punto di vista di una riflessione e di una psicologia egualmente fantastiche ed unilaterali, strappate le qualità inerenti alle individualità loro e modellate queste a seconda di altre arbitrarie, l'opera d'arte e la individualità hanno perduto la loro unità;

esse non possono fondersi come un insieme, un tutto, al quale appunto informavansi nella tragedia antica: si trovano per conseguenza, all'antipodo di essa, al romanticismo.[1]

In una lettera scritta a Berlioz, nel febbraio 1860, Wagner dice: « Come oggi noi restiamo meravigliati che un tempo 30000 Greci potessero assistere coll'interesse più alto alla rappresentazione di tragedie come quelle di Eschilo, così io pure mi domandai quali erano i mezzi di produrre quella straordinaria efficacia . . . . . Per ciò, il mio fine fu di mostrare la possibilità di un'opera d'arte in cui, ciò che di più alto e di più profondo lo spirito umano è in grado di comprendere, potesse essere comunicato nel modo più intelligibile alla più semplice facoltà recettiva di puri sentimenti umani, e in vero, in una maniera così determinata e persuasiva, che non fosse necessaria nessuna critica riflettente per ricevere chiara in sè questa intelligenza. »

E per dar corpo a queste idee, per attuarle praticamente ed ottenere l'efficacia e l'interesse maggiori all'opera d'arte, noi vediamo il poeta-compositore prestare la più grande attenzione all'illusione, tutto sacrificare ad essa, tutto porre in opera per ottenervi un'attrattiva speciale: lo scioglimento della solida forma d'arte, la scissione dell'individualità per necessità interna; lo vediamo corroborare l'illusione coll'aumento ed il rinforzo dell'espressione nella lingua, coi mezzi più raffinati, poi mediante una eguale raffinatezza e un rinforzo parallelo dell'espressione musicale. Pei quali

[1] Ne' « *Maestri cantori* », dove Wagner sembra scostarsi dal romanticismo, vi rimane attaccato per la forma d'arte. Lo si sente ostinatamente da tutti i suoi caratteri; nel principale di essi è il suo amor proprio che si esprime.

mezzi, che, nell'unione delle arti, dovevano produrre complessivamente quella efficacia forte, decisa ed immediata e l'opera d'arte riuscire intelligibile alla « *più semplice facoltà di recezione* », non si può veramente dire, oggi, che egli ottenne il risultato da lui inteso [1].

La tragedia greca, col soggetto del mito, fece della forma la base della sua grande efficacia. Essa è anzitutto forma; nulla in essa è fatto per l'effetto dell'illusione; questa vi è anzi, con intenzione, evitata. È dalla forma e dall'unità dei caratteri e delle azioni che si produce ogni effetto, ogni interesse, ogni equilibrio del dramma.

Wagner volle, colla sua opera d'arte, raggiungere esclusivamente la idealità artistica. Nella rappresentazione complessiva del suo lavoro, egli insiste sulla verità dell'arte. Egli vuole dimenticare ogni convenzione, ma non evita già un fare artistico che diventa manierato. Si sa quanto egli tiene alla illusione maggiore possibile. È rinforzando ogni elemento, per quanto sottile, dell'illusione, che l'azione della scena stà parallela a quella dell'orchestra. I suoni si atteggiano e rappresentano quei personaggi come figure viventi; la lingua, la declamazione, il gesto, la libertà e la naturalezza nella posa delle persone, la disposizione della scena, tutto egli vuole impiegato in favore della verità scru-

[1] Wagner ebbe il torto di permettere anzi di favorire quella balorda trovata dei libretti, che alla collezione dei motivi tematici di un determinato dramma, aggiungono la loro spiegazione e si distribuiscono, in Germania, agli spettatori quando si rappresenta « *Tristano* » i « *Nibelungi* » o il « *Parsifal* ». Con questi « *Leitfaden* » è come dire che, per guadagnare all'opera d'arte l'interesse e l'efficacia voluti, è bene venir loro in aiuto dall'esteriore, spiegando la sostanza dei mezzi artistici, il loro significato ed ufficio. Essi sono dunque insufficienti per se stessi. Singolarmente per dare la caccia ai motivi tematici, penetrarne il significato profondo e le intenzioni occulte, s'imbrattò, in Germania, ormai più carta che non ne abbiano le partiture stesse di Wagner.

polosa. Egli vuole un tutto stilistico che proceda unito per la forza maggiore della illusione e della efficacia sul sentimento; essa è spinta a tale estremo, da esigere che si sopprima la vista dell'orchestra. Il suo dramma non è soltanto il risultato positivo della guerra fatta al dualismo della poesia e della musica, come generalmente si crede, ma è la coesione completa ed armonica di ogni efficacia drammatica, di ogni suo componente, in vista del tutto. Noi sappiamo in che consista per Wagner questa convergenza di elementi e di effetti anche vista nelle parti più piccole del materiale artistico. Il dramma di Wagner è fissato nella perfetta coerenza di idee, mentre l'opera rappresenta la loro incoerenza assoluta; in esso è intessuta e vive la composizione e la concorrenza d'ogni efficacia, la solidità compatta e sostanzialmente ricca di un insieme, mentre l'opera è una dispersione di forze esistenti per il fine della loro coesione naturale, la conseguenza della quale dispersione è la negazione della chiarezza e del piacere nella rappresentazione, la nullità del tutto.

Ma, nel dramma di Wagner, nulla rivela il sentimento classico della natura e dell'arte. La dignità e la solennità che in Gluck e Spontini, sì nella forma dell'idea musicale, come nell'architettura delle parti e dell'armonia, procedeva come da un dato ed era loro indispensabile, è in Wagner appena avvertita e tuttavia sempre da un punto di vista romantico. Quei grandi maestri erano all'idealità artistica pervenuti, nella via che Goethe e Schiller avevano tenuta nella poesia; come questi, essi vi ponevano ogni peso. Volevano che gli attori si presentassero come nella tragedia antica; essi non dovevano voltare le spalle al publico, non parlare verso la retroscena, avevano da agire più come statue viventi, che come uomini. Spontini era esigen-

tissimo per la dignità della scena e per tutto l'apparato rappresentativo. Se, per le condizioni del melodramma, il musicista doveva limitarsi nel tradurre in atto questo amore pel classico della rappresentazione, poteva però, e lo fece, accentuare la predilezione del sofocleano Schiller, il quale, nella sua direzione artistica astratta, avrebbe voluto che si abbandonasse il dialogo tragico moderno, sostituendolo col coro degli antichi per lui molto più imponente. Gluck e Spontini ebbero un tale sentimento dell'arte e la loro opera è l'esempio della sua personificazione. Ma Wagner anche qui aveva formulata l'opinione contraria. Il dialogo interessa, in quanto è l'espressione di individualità distinte, la espressione del coro, invece, confonde.

Ora, la grande efficacia della tragedia greca, alla quale Wagner alludeva, proveniva dall'avere i tragici greci trovati i loro soggetti in mezzo al popolo: egli li indicava secondo le sue esigenze, i suoi gusti; dal popolo venivano, per così dire, le ordinazioni che il poeta eseguiva. Un tale publico l'aveva trovato Rossini. A Wagner era mancato come a Goethe, ed egli si era dovuto rifugiare colla sua arte a Bayreuth, come Goethe e Weimar. Anch'egli si era tratto in disparte, avversato da un gusto artistico che, col tempo, aveva messo radici solidissime e profonde nel publico, e dalla imitazione impotente e barocca dei minori artisti e dei mediocri. Nell'idealità artistica, per cui Wagner soltanto sentiva la facoltà e la forza di operare, non poteva rimanere un'arte che avesse bisogno del plauso e del danaro del publico. Fu per mantenervela ad ogni costo, che egli si vide costretto a rinunciare al publico delle grandi città. Davanti a quest'uomo, stava l'arte più in alto dell'applauso, e l'idea superiore all'io. Egli perciò appunto chiedeva i mezzi per non dovere più

sottoporsi, umiliando l'arte e se stesso, al contatto con la speculazione, l'ignoranza, il mestiere, il gusto borghese. È per la forza di questa idea profonda ed estesa, che l'arte doveva riuscire realmente efficace sulla massa, ciò che avvenne con interesse sempre crescente, finchè essa varcò pure i confini del paese natio, penetrò in Italia e venne ad un popolo intelligente, artista, il più disposto e capace di accettare le manifestazioni del genio con la festa di un entusiasmo che si avvicina ma non si uguaglia.

Quest'arte soffrì l'impopolarità: non ebbe splendori improvvisi; ma ciò che risplende non nasce che per il momento. Nel 1850, l'autore del « *Lohengrin* », ad onta del grande successo di quest'opera, era ritenuto per un musicista di ingegno dubbio. Di più, i suoi precedenti politici, il contegno leggero tenuto a Dresda ne' giorni della Rivoluzione, la sua povertà, il temperamento strano, bisbetico, non fatto per inspirare simpatia, non lo raccomandavano. Reissiger, Lachner, Herold, Halévy, Meyerbeer godevano maggior favore presso il publico. Wagner non riesce che con grandi sforzi a fare accettare, nel 1861, il « *Tristano* » al teatro di Vienna dopo che quello di Carlsruhe lo aveva rifiutato. È la storia di tutti i grandi genii. Schiller e Goethe avevano dovuto sostenere ogni specie di lotte, prima di fare accettare la loro arte classica. Solo in fine della loro vita riuscirono ad essere tenuti per quel che valevano. Vulpius e Kotzebue avevano avuto più credito. I romanzi dell'uno e le comedie dell'altro erano in voga. « *Rinaldo Rinaldini* » era più venduto delle opere di Goethe. « *Misantropia e rimorso* » si rappresenta in tutta Europa, osserva Goethe stesso, mentre « *Tasso* », « *Ifigenia in Aulide* », la « *Sposa di Messina* » o « *Wallenstein* » si rappresentano solo una volta ogni

tre o quattro anni a Weimar. Il medesimo avvenne a Mozart. Le opere di Salieri e di Dittersdorf, sul finire del secolo passato, erano assai più spesso rappresentate, in Germania, del « *Don Giovanni* » e del « *Figaro* ».

La nessuna intelligenza del publico ridusse Wagner nella direzione presa, anticheggiante per la scelta dei soggetti, ma non per la forma dell'arte. Volte le spalle al suo publico, egli, libero, indifferente, procedette nel suo cammino e giunse ad essere sempre più compreso da chi è senza pregiudizii, non solo non concedendo mai nulla, ma vie più accentuando lo spirito e le esigenze della direzione artistica in cui si era messo. Egli giunse al punto di fare delle sue stesse lotte l'oggetto di formazione artistica. Egli si pose così all'opera nella maniera più ideale, e ne' « *Maestri cantori* » e nel « *Siegfried* » toccò alle volte una classica semplicità di concetto se non di forma.

XXII.

Al soggettivismo, in cui Wagner parve allora restringere il concetto dell'opera d'arte o almeno il campo d'estensione della sua efficacia, succedeva qualche cosa di arbitrario, per cui l'artista stava rimpetto al suo prodotto; egli ne limitava l'effetto, raffinandone lo spirito e le esigenze, ma non dimenticava assolutamente il sentimento artistico generale della massa, per la quale l'arte, che è popolare, è fatta. Non fu l'io che egli sovrappose all'idea, ma rese l'idea meno accessibile al sentimento generale, mediante l'allegoria ed il misticismo. Ciò è quanto fa dire a molti che la sua arte è troppo personale, astrusa, bizzarra. Nella fantasticheria egli accentuò sempre più il lato importante, ca-

ratteristico della sua speculazione e, quanto ai soggetti, sempre più egli dimenticò ogni realtà, per vivere, in fine, nel più profondo misticismo. Qui si tratta di una qualità psicologica che stà alla base di tutta l'azione artistica di cui il Wagner crea un sistema; con ciò egli parve a molti di volere chiudere la via di accesso fra sè ed il mondo, ma certo diventò manierato, bizzarro, sentimentale, fantastico.

Ciò non stupisce chi osserva che, anche nella vita reale, tutto non avviene come d'ordinario, tanto in mente Wagner che nella società, in mezzo alla quale egli vive.

Come l'arte si era espressa all'adolescente, così essa era rimasta l'esaltazione dominante nell'uomo. La sua vita piena di lotte e di dolori lo ha fatto estremamente eccitabile ed irrequieto. Nell'arte tutto l'usuale lo disgusta; egli non trova mai il bello che sogna. Sente in sè uno stimolo verso il nuovo e il sublime, quali egli solo sorprese in mezzo a visioni straordinarie; la potenza dell'arte gli si manifesta allora così vincolante, come egli non la suppose ancora, ed essa gl'incute un rispetto pauroso e lo tiene tutto per sè. Ma quando entra nella realtà della vità, egli vede gli artisti incapaci di un'idea più elevata che non sia la semplice dilettanza musicale o la bizzarria di una individualità intelligente, che si manifesta mediante forme musicali; li vede sacrificare le doti naturali del loro spirito, le loro proprie facoltà il loro temperamento al gusto di moda, che non è legittimo nella sua patria, o professare l'arte come qualche cosa di dato, ma assai ristretto, in confronto dell'altissima forma della conoscenza, nel quale concetto egli la tiene. Per ciò, assai limitato è lo scambio delle idee fra lui ed il mondo. La vita in comune cogli uomini gli si fa sem-

pre più avversa ed impossibile, nella misura della incompatibilità che egli trova fra le sue aspirazioni artistiche e la indivisa sua opinione o la disapprovazione delle sue idee. La sua esaltazione di spirito, per cui egli può appena comunicare cogli uomini, gli fa desiderare la solitudine; essa gli procura l'unico conforto nella sua vita travagliata, egli vi ridiventa gaio e buon fanciullo. Il rumore delle grandi città lo irrita, tutto vi trova mediocre, cominciando dall'arte. Egli preferisce la solitudine, come alla pompa della natura meridionale preferisce la quiete delle montagne della Svizzera. È questa, del resto, una passione romantica, che si rivela in lui in doppio senso, così nell'uomo, come nell'artista, tanto nei soggetti dell'arte, che nella vita. Egli, come Tieck, dorme all'*Opera* e stà sveglio nella solitudine della foresta incantata.

Egli odia la vita che non ha per lui nè felicità nè amore, si lamenta di avere il mondo contro di sè. Ma egli è uomo d'armi, ed è appunto per questa sorte toccatagli, una sorte esigente, in vero, che egli sente stimoli sempre nuovi ed irrequieti, i quali, dal conflitto, gli eccitano lo spirito inventivo, gli promuovono sempre una nuova espansione e produttività.

Nei suoi pochi amici egli vede uomini fuori del comune, quasi meravigliosi; ma non può, come quella degli altri uomini, accomodarsi la sua vita; egli la vede attraverso la lente dell'arte, e, come questa, poeticamente la foggia. L'arte ha per lui tanto di mirabile e di misterioso, che egli ama circondarsi, per essa, di mistero e di meraviglia, degli incanti della bellezza, della varietà, del lusso; egli ha bisogno di vivere in un ambiente in armonia colle visioni attraenti del suo cervello. È il pittore musicale che si accomoda il suo studio con lo sfarzo e la ricchezza maggiore, con la

maggior copia di curiosità per soddisfare i vivi desiderii della sua imaginazione superba. Vuole che tutta una poesia lo circondi e lo distolga dalle visioni ordinarie del mondo, dalla brutta realtà. Egli si forma così un piacere egoistico, raffinato, fantastico. Le idee che pullulano in qualunque direzione nel suo cervello, sono acconcie sì per l'artista come per l'uomo, per la poesia come per la vita; esse fanno capo ad una realtà artistica e sono un documento della storia dell'uomo. Le sue lettere, i suoi scritti di ogni specie, sono testimonianze di una mente esaltata, che tutto sdegna, disprezza e condanna, che adora se stesso ed idolatra la sua idea.

Il suo solo idealismo è la felicità, ma essa è, in molta parte, egoistica. Quando egli ha osservato che non tutti i suoi sogni riuscirono, per l'avversione delle circostanze e la febbre dell'aspirazione e della volontà, egli si è formato un mondo a sè, e, vista la insufficienza disperata con cui il mondo si stringe nelle spalle innanzi ai suoi ideali più caldeggiati, egli se ne irrita, afferra dove può, mena colpi arditi, spietati e si ritrae beffeggiando.

È breve il passo di quì a rinnegare ogni realtà, che è considerata frivola o vuota, e tutto concentrare nell'arte e nella poesia e a nulla credere più, eccetto che alla fantasia, come la sola cosa sostanziale e vitale, come potenza adorata della vita; tutto il resto è prosa triviale e senza importanza per il genio, anzi dannosa. La natura era però stata previdente e così ben disposta per Wagner, che, avendolo provvisto di molta forza di resistenza contro la battaglie della vita, ciò mitigava in lui l'effetto delle inclinazioni romantiche ereditate. Nondimeno, in questa disposizione esaltata, egli, nell'opera d'arte, lasciò, a poco a poco,

sempre più da parte la storia e la modernità, solo interessandolo il rapporto che la verità fondamentale dei tempi più remoti aveva con esse: così fu portato a considerare il mondo dell'antica mitologia nordica, per trarne un riflesso allegorico sulla Germania moderna. La sua fantasia si espandeva libera in quel vasto campo di sogni, di misteri, di poesia dell'uomo primordiale e soddisfaceva così quella sua inclinazione seria e dolcemente visionaria. Là egli giuocava con le apparizioni di quelle figure, originarie o soprannaturali: mediante il dono filosofico che egli possedeva in alto grado, egli le animava drammaticamente, applicando una analisi intuitiva a quegli indizii deboli, che egli trovava nella forma della leggenda. Quell'antico mondo si rivelava a lui come per una virtù d'incanto ed alla forza del suo genio strappava la forma del dramma, l'unica forma, in verità, che potesse completamente realizzare gli intenti di quella poesia mitica tutta avvolta di grandezza, di verità e di mistero. Le sue figure passavano nella lirica, nel dramma, nella musica; esse vi si identificavano completamente e senza sforzo, ma vi portavano ancora il contorno loro poco marcato, come nubi che si avvolgono nel cielo notturno.

Col suo genio drammatico potente, con una percezione originale ed una idealizzazione pronta di ogni cosa, gli basta un tratto solo che accenni al caso speciale ed egli si crea i caratteri e l'ambiente. Per quanto essi siano primitivi, egli sa mettersi subito al posto degl'individui, agisce con essi nella loro vita, si sente in loro stessi; sente addosso le loro pelli barbare, le loro armature di ferro, i loro sandali nei piedi; la sua anima passa nella loro ed egli partecipa dei loro forti istinti, divide le loro passioni, intende i loro bisogni e si esprime nella loro maniera. La sua imaginazione e

la sua speculazione filosofica gli permettevano di vivere della vita dell'individuo sul quale si esercitava e di sostituirsi alla sua persona. Una frase, una parola, un tratto musicale si rivelava come di getto dalla grande intuizione compositiva di quei caratteri, e così l'opera sorgeva improntata di così bella unità, di tanta forza di coesione in tutte le sue parti, di così vero stile.

Giacchè, per lui il momento era una visione febbrile dalla cui voluttà egli non sapeva staccarsi; esso era tutto. Egli è eccezionalmente impressionabile per ogni cosa; la prima sensazione è sacra per lui; non la lascia disperdere, non l'abbandonerebbe mai. La sua produzione artistica nasce tra il calore intimo e l'entusiasmo, e si compie in mezzo all'esaltazione, uno stato psicologico che vivifica, stimola, se non produce, la sua attività. Egli lavora subendo un fascino potente dalla materia poetica, da ogni materiale artistico, soggiogato dalla prova con una speculazione intensa e profonda, da cui esce talora una formazione artistica confusa. Egli riceve tutta l'attrattività di questo materiale vago e sognante dei suoni, che acquistano per lui forme strane e diventano figure viventi; egli è gettato nella forma più intensiva dell'incanto dal suo dramma, che gli si muove davanti agli occhi in tutto il suo essere, in tutta la sua vita. E la vita di quest'uomo non è che nella sua arte. È sua opinione che ogni fine della vita e dell'arte consista nel fuoco intimo, nella intimità del sentimento.

E questo fuoco egli trasmetteva in chi lo avvicinava e questo fascino caratterizza la influenza che Wagner esercita sopra quelli che lo comprendono e lo gustano veramente.

Lo studio di un suo nuovo dramma, della cui

messa in scena egli si occupava personalmente, sino ne' più piccoli dettagli, afferrava tutto il suo essere con una festività energica e solenne, e sulla sua fronte superba stava allora tutta la serenità che ha accompagnato il sogno di uno spirito inturbato. L'uomo era come trasfigurato dalla foga e dalla passionabilità immensa con cui egli, dallo scanno del direttore, sul palcoscenico, fra l'orchestra, entro le scene, insegnava a tutti, paziente, con una quantità di osservazioni, di gesti; faceva egli stesso certe parti o stava seduto sul proscenio facendosi rappresentare tutta intera la parte di un determinato personaggio. Egli sapeva portare sino all'entusiasmo l'interesse degli artisti interpreti delle sue opere. Distribuite le parti, la loro meravigliosa forza drammatica e la loro bellezza musicale fuse in un insieme, metteva negli artisti, come per incanto, il fuoco stesso della creazione. Più di uno gli fu grato di avergli insegnato col fatto, che, sulla scena, prima del cantante, è l'attore intelligente e che, solo in questa posizione, l'artista geniale può vantarsi di una vera e nobile efficacia.

Sino dal principio della sua carriera egli sdegnò di far servire l'arte a fine di diletto. Non avrebbe potuto, come Haydn, servire sommesso e devoto i capricci e le frivolità di un publico, non si sarebbe mai piegato alle esigenze del gusto corrotto; ed egli sorse in un tempo in cui, in Germania, la stessa grande musica di Beethoven non era, nè poteva esserlo, compresa e sentita come quella di altri musicisti cosmopoliti; un fenomeno questo dell'epoca in cui l'arte non s'attaccava allo spirito nazionale, come ne' momenti della forte produttività di Beethoven e di Wagner, ma alla sua distruzione. Perciò egli protestò e, mentre vide l'opera d'arte tedesca schiava di tendenze straniere, egli sentì in sè

un impeto di sollevazione; si ribellò e riconobbe essere d'uopo alla sua patria ritrovare l'artista che le ridonasse il sentimento della sua arte grande e geniale, che il popolo aveva perduto [1]. Un pensiero solo domina lo spirito dell'artista: l'emancipazione dell'opera tedesca dalla straniera; egli lavorerà per l'arte della sua patria, per l'arte che ha suscitato le sue prime emozioni, i suoi primi entusiasmi. L'esempio di Beethoven è tutto per lui. L'opera liberatrice di Beethoven, portata nel campo del dramma musicale, è la meta. Ciò che nell'arte è bello non sia già lusinghiero per il gusto capriccioso di pochi uomini favoriti; esso va diretto al sentimento generale, e l'efficacia dell'arte è grande e vera soltanto quando essa ha efficacia sulle masse.

Così egli doveva cominciare solo nel suo cammino, evitato da tutti, cambattendo contro ogni specie di difficoltà, poco sperando e senza compenso, dacchè egli, colla sua arte, non guardava l'utile, ma solo l'eccelso. Se poca fu, da principio, la comunicazione col mondo, un intuito potente gli aveva tuttavia, sino dalla giovinezza, facilato l'osservazione; una gioventù critica, povera, piena di aspirazioni, di contrasti, di lotte, lo studio della filosofia, il contatto cogli artisti che non sanno di musica, la pratica intuitiva del mondo; ecco Wagner ventenne.

[1] Nella espressione dell'arte non è soltanto una differenza individuale di forma, ma altresì una differenza culturale storica. Il gusto musicale, che Wagner direbbe lussurioso e che dipende da una « *confusione incomprensibilmente vuota di idee* », non si accorge di ciò, ma nel periodo da noi notato, l'arte gustata appunto e compresa esclusivamente dal lato formale, condotta dalla mano di un abile artista, fantasticamente giuocata da uno spirito agile e colto, aveva quasi fatto dimenticare ciò che l'uomo musicale più completo aveva potuto dire per essa al di là di ogni forma, di ogni limite della musica assoluta. Mendelssohn, per il senso artistico superficiale, aveva fatto dimenticare Beethoven!

Egli non aspirava a nessun servizio principesco; non avrebbe potuto produrre per qualunque specie più o meno capricciosa di diletto cercato nella semplice modificazione dei colori e delle forme dei suoni, non colla fretta e la superficialità del momento, ma solo per le sensazioni umane più profonde che lottavano nel suo cuore e che le forme dell'arte rappresentavano, solo per il fuoco e le esigenze straordinarie del suo genio. Mai poi l'aiuto di un mecenate, il favore di un potente sarebbe stato mendicato da questo uomo, se avesse dovuto costargli il sacrificio della sua arte. Egli aveva in sè qualche cosa di dolce e di fiero, di delicato e di bisbetico. Il suo pessimismo era scolpito nella ironia quasi sinistra che giuocava sopra il suo volto pallido dal sorriso pieno di amarezza e, anzichè deviare, gli accentuava i tratti di non so quale immensa espressione; ed essa, cogli anni, si fece sempre più serena, ingenua, buona, infinita. Ma sulla sua fronte vasta e pura stava un pensiero di una inalterabile altezza e indifferenza, e dallo sguardo, per quanto fuggitivo, degli occhi purissimi e vivaci, scintillava tutta la superbia di quella mente mista di una speculazione eccessivamente gaia e malinconica, di una ricerca fina ed astuta sul pensiero degli altri, uno sguardo che, da solo, narrava tutta la potenza del lavoro interno intensivo ed inviolato.

Egli passava dalla gioia pazza, dal riso sfrenato e chiassoso alla inquietudine ed alla tristezza: non conosceva un momento medio fra queste disposizioni d'animo, nelle quali trascinava chi gli era vicino. Il suo fare era, nei tratti minimi e differenti, così rimarchevole, che la impressione svegliata non dava campo ad una osservazione, senza essere immediatamente sostituita ed attratta da un'altra.

Piccolo, la grossa testa sopra un busto compresso come il resto del corpo e disequilibrato nel suo sviluppo per la troppa parte di forza che la mente aveva presa per sè, egli era l'imagine della robustezza, della forza di volontà, del pensiero puro, vivace, penetrante.

Uno de' suoi tormenti più grandi era la polemica alla quale si diceva costretto. Chi lo avesse udito, talora, improvvisare nel suo tono estatico, con tanto pathos e con la sua abituale facilità del paradosso, dopo avere parlato e discusso, rappresentando una dozzina di parti ad un tempo, gli avrebbe visto quella sua superiorità che egli distruggeva, accapigliandosi l'indomani coi falsi rappresentanti dell'arte. Egli inveiva specialmente contro i direttori dei teatri i quali nè anche riuscivano ad impedire la esecuzione scorretta delle sue opere, un momento dopo canterellando una cabaletta o una *felicità* di Rossini, che egli diceva il più voluttuosamente dotato fra i musicisti; e ricordava Auber che era stato cortese con lui e l'amabilità di Spohr e l'alta indifferenza di Spontini. Parlava del suo amico, il re di Baviera, che non era un cattivo ragazzo, del teatro di Bayreuth, della mediocrità e della pazzia di quelli lassù di Berlino, ruvidi ed impettiti, immobili e freddi come colonne, soltanto gonfi di Germanismo e di birra come otri.

La morte di Schnorr che, nel 1865, a Monaco, aveva creato per prima volta la parte di Tristano, lo tenne per lungo tempo in preda ad una grande tristezza. I nomi di Tristano e di Schnorr erano per lui l'associazione di due entusiasmi indefinibili. Una esaltazione nuova s'impadroniva allora di tutto il suo essere fremente; egli sentiva tutto il fascino dell'amore che non aveva conosciuto mai, e quanto succedeva nel suo intimo si liberava dagli occhi e dalla parola, colla po-

tenza di una frenesia. Bisognava entusiasmarsi, piangere con lui, perduti, vivendo ne' suoi sogni, trasportati dalla sua passione.[1]

Quante volte la sua pace era stata turbata (e gli avvenimenti accaniti su di lui non gli avevano risparmiata nessuna percossa), altrettante si era affinata in lui la punta della ironia, fortificata la conoscenza della mente ed allargato il cuore; ma sempre più la coscienza di sè, del suo valore, del suo genio, lo aveva stimolato a prevaricare nelle esigenze che egli poneva al mondo ed agli uomini. Egli aveva pochi amici, ma non fu mai capace di dare ad essi la devozione ed il sacrificio che da loro pretese per sè.

Povero, aveva voluto sorgere e sostenersi col solo aiuto e col solo orgoglio della sua arte. Un'unica natura d'artista poteva accordarsi colla sua: quella di Beethoven. Questi lo aveva tolto dalle visioni fantastiche e paurevoli con cui l'arte gli si era manifestata e gli aveva fatto comprendere la sua potenza e la sua vera missione. Piuttosto che ammaliarlo, gli si era energicamente espresso coll'ascendente di uno spirito, che in suoni rivelava il suo mondo, come

[1] Quanto alla singolarità della sua maniera di vivere, che egli spingeva sino nella originalità del vestire, io non ripeterò le solite descrizioni. In esse tutto è esagerato per soddisfare la curiosità del lettore; d'altronde esse sono per noi di nessuna importanza. Solo, a titolo di semplice cronaca, può riportarsi qui il brano che segue tolto dal « *Richard Wagner* » di Catulle Mendès. « Egli amava la foggia di vestire medioevale. Era una leggenda fatta che gli prestava un costume strano, ma non è meno vero che al poeta-musicista piaceva di vestirsi in quella guisa e talora lasciavasi anche sorprendere così dai visitatori. Abito e pantaloni di seta d'oro, tutto tessuti di fiori di perle; egli aveva l'amore passionato delle stoffe luminose che si stendono come tovaglie di fuoco o si affondono in fenditure sontuose e splendide. I velluti e le sete abbondavano nel suo salotto, nella sua camera di lavoro a mucchi che sbuffavano e a guisa di strascichi torrenziali, non importa dove, senza pretesto di mobili, senz'altra ragione che la loro bellezza, per dare al poeta l'incanto del loro incendio glorioso ».

il più grande dei poeti, con l'esempio di una grande anima e di un forte carattere. Fra gl'istinti, le tendenze, i fini suoi e quelli del grande predecessore egli trovava un'armonia completa. Beethoven era il suo entusiasmo e la sua fede.

Come Meyerbeer e Rossini, lo allettò da prima un'azione estesa dell'arte davanti al piacere esteriore di un publico cosmopolita. Ma il bisogno di questo grande publico non era che il bisogno di una soddisfazione personale; e se ne era allontanato subito; esso non serviva alla sua idea, la sua arte stava assai più in alto. La brama intensa di un'azione in grande dell'arte aveva la sua origine nella efficacia speciale che egli se ne riprometteva sulle facoltà artistiche di tutto un popolo, il quale avrebbe visto rispecchiarsi nell'arte le sue attività sensibili e spirituali, la sua speculazione intuitiva, il suo essere morale. Questa azione dell'arte si nobilitava così in una grande lotta. L'arte egli ridusse ad una forma sempre più intima; tuttavia, nel mondo, al quale era diretta, gli avvenimenti avevano così negativamente lavorato, che quella forma poteva essere solo a stento compresa. Bisognava abbattere ogni carattere importato, prima di sostituirvi il legittimo con successo. Questa l'idea nella sua semplicità; per essa era d'uopo combattere.

Gli stimoli del suo genio, le energie della sua volontà erano troppo forti per potere trovare, in un publico multicolore e superficiale di un gran centro, quella soddisfazione alla quale aspiravano. Conosciuto un simile ambiente, egli vi apprese ad amare la solitudine. L'idea della elevatezza e della missione dell'arte lo condusse più tardi sino a domandare per essa una protezione nella Bayreuth solitaria, in un teatro, nel quale conservare le tradizioni di un'arte certo dissimile dal-

l'usata e che aveva titolo per essere difesa contro l'invasione del mestiere e del lucro teatrale. Ma quest'arte doveva essere fatta per gli uomini e per la comunanza degli uomini; la vita, colle sue esigenze, comprometteva seriamente la indipendenza dell'artista. Egli resiste; si espone all'avvilimento della miseria, piuttosto che abbandonare la sua idea e prostituire l'arte. Egli preferì l'umiliazione di sè stesso e non ristette persino dal domandare aiuto all'amicizia provata la quale soccorrendo la posizione dell'artista, gli manteneva la libertà del suo genio, che era la sua grandezza. Se le azioni di quest'uomo furono, ad un punto critico della sua vita, improntate dal più grande egoismo e suggerite dalle più anormali esigenze che egli, a proprio riguardo, pose all'amicizia, su questo fatto domina una idea mantenuta nella sua tensione dalla forza e dalla natura di un ingegno speciale: questa idea è tutta un' arte salvata.

Dietro le sue esperienze, egli potè, in avvenire, guardare nel mondo con quella serena ed alta indifferenza che, se non fu un disprezzo assoluto per esso, rimase un disaccordo; egli lo accentuò istintivamente, quanto meno ebbe bisogno dell'arte per vivere. In Wagner, le influenze del mondo circostante agirono in tutte le forme esteriori soltanto, lasciando intatto l'intimo, il quale, con la sua forza di percezione, salvò nell' artista la cosa più cara che egli avesse, la libertà del suo genio. Tutto ciò che egli nel mondo vide per lui disposto, egli lo rivolse ad un unico fine, la indipendenza della sua arte da qualunque esteriorità. Con una sicurezza istintiva, per cui egli antivedeva nella evoluzione e nel rischiaramento delle tendenze artistiche di una nuova cultura generale, egli assoggettò a sè le influenze ancora forti della coltura presente, parte ne indebolì

e parte ne distrusse. Questa fu la crisi, in mezzo alla quale si manifestò la sua opera, la preparazione limpida, eletta e luminosa di tutta un'arte nuova. Quando la ricchezza gli garantì la indipendenza della sua arte, egli tradusse liberamente in fatto tutti i sogni e tutte le aspirazioni soffocate, alle quali non era bastato il fuoco giovanile. Ed allora gli fu permesso di compiere meno affrettato i suoi lavori, per i quali egli soltanto viveva.

Egli si era creati molti e costosi bisogni della vita. Godeva il lusso delle ville e dei viaggi; gli era d'uopo un ambiente di sontuosità e di varietà che rispecchiasse qualche cosa del quadro misterioso e scintillante di colori che gli stava nell'intimo. Affatto dissimile, in questo da Beethoven, il quale anzichè al fasto, tenne al risparmio sino all'avarizia, Wagner fu indifferente quanto alla sua rendita e gettò spesso il danaro, anche quando ne aveva meno. Insaziabile del lusso, egli ne volle contentare ogni suo sfrenato desiderio, volle soddisfare ogni capriccio della sua imaginazione, del suo spirito finamente colto, ogni piccolo allettamento della sua sensibilità eccessiva. In un periodo della sua vita in cui, di fronte a queste esigenze, egli avrebbe dovuto pagarsele lavorando in fretta, contento dell'istante, sciupando il suo ingegno, i suoi ideali, egli vi si ostinò invece di più, e, nello strano egoismo in cui si ammirava come un prodigio, considerò che la libertà della vita, le comodità di ogni specie, la soddisfazione delle sue voglie gli fossero cose dovute, perchè dovute all'artista, al genio.

Il suo idealismo gli faceva disprezzare qualunque cura che non fosse quella dell'arte. Al di sopra di tutto egli fece consistere l'ambizione di riuscire, coll'opera sua, così grande come si sentiva intimamente di essere.

Egli domandava all'amico, al mecenate una tale posizione che non lo obligasse alla schiavitù del lavoro fatto per guadagnarsi da vivere. E siccome, sul punto di finirla coi tormenti di una vita divenuta impossibile, egli trovò quell'amico e quella posizione, l'invidia si scatenò feroce sul genio sollevato, protetto, ardito, operoso. Egli ebbe il torto di ascoltare la sua voce, di raccogliere i suoi insulti. Ma la fierezza dell'artista rimase e la sua attività crebbe; ed egli presentò nella idealità artistica, tradotta in fatto, ancora incolume la purezza e la vastità del suo sogno.

Egli fu un uomo libero, un uomo che al suo genio lascia seguire la propria vocazione. Aspira alla perfezione, egli si disse col mistico Reinhard, e cerca di diventare tutto ciò che, secondo la tua destinazione, devi diventare. Egli si pose di fronte all'opera d'arte con la libertà, con la quale un filosofo si crea un sistema e procedette ardito, non temendo ostacoli ed appropriando le leggi alle circostanze. Egli mantenne la sua idea al di sopra di tutto e di tutti, e quella idea era il suo dramma, la riforma del teatro nell'adozione del suo vero concetto, come del concetto di arte in generale; era l'intelligenza umana ed universale dell'opera d'arte. Al pari di lui, doveva essere tutto il popolo in servizio di questa idea e con lui dovevano lavorare altri uomini speciali; egli ne approfittò. Ma nessuno poteva esigere da lui quello che egli non volesse, nessuno forzare il suo genio che era la sua ricchezza intellettuale, l'unica ricchezza che egli voleva amministrare ed impiegare a suo modo soltanto. A questa idea egli subordinò tutto, e, giova notarlo, subordinò prima se stesso. Ciò avvenne naturalmente, colla forza di una necessità riconosciuta. Essa aveva determinato l'arte di Beethoven e l'azione di questi, vista non solo in

quanto essa fu diretta alla musica istrumentale, ma nella relazione fra essa e la musica vocale, determinò l'opera d'arte di Wagner.

Come noi tentammo di mostrare, le fonti che, dopo la prima metà del secolo, ringiovanirono la musica drammatica tedesca, sono da ricercarsi in gran parte nella poesia dei romantici. Vi hanno i contrassegni di un simile carattere in tutta la nuova musica della Germania, nelle manifestazioni altissime come nelle piccole. Tuttavia, il dramma di Wagner può considerarsi ancora come il compimento di un sogno beethoveniano che l'artista di Bonn aveva rappresentato nella « *Sinfonia* » e che gli aveva fatto guardare, sorridendo, il « *Fidelio* », quasi ripudiandolo. Egli non sapeva, il grande sinfonista, come principiare un duetto, un finale. I suoni non vi si movevano per lui liberi e potenti, come le figure rappresentative, infinitamente più efficaci, piene di calore, liete di vita, della sinfonia [1]. Wagner, natura d'artista particolarmente dotato,

[1] Wagner osserva, in proposito, che Beethoven, nobilitando la melodia, accrebbe ancora l'importanza della musica vocale nel suo rapporto colla musica istrumentale. « Fino allora, questa importanza era estranea alla musica vocale ed istrumentale mescolata. Quella che noi troviamo anzitutto nelle composizioni di chiesa (beethoveniane), dobbiamo ritenerla come una musica vocale giusta. Le composizioni sacre del grande Sebastiano Bach non si hanno da comprendere soltanto nel coro cantato, chè esso è trattato colla libertà e la mobilità di un'orchestra istrumentale; esse la chiamano a sè per rinforzare e sostenere il canto. A lato di questa mescolanza noi troviamo poscia, con decadenza crescente del canto sacro, il canto italiano dell'opera coll'accompagnamento dell'orchestra, secondo le maniere più in voga. Al genio di Beethoven spettava di impiegare il complesso artistico che si formava da queste mescolanze, nel puro significato di una capacità accresciuta dell'orchestra. Nella « *Messa solenne* » noi abbiamo un'opera sinfonica dello spirito beethoveniano più puro. Le voci del canto vi sono impiegate come istrumenti umani in un senso che Schopenhauer voleva in essi anche più accentuato. Il testo ad esse sottoposto, precisamente in queste composizioni sacre, non è compreso secondo la sua importanza concettuale, ma, nel senso dell'opera d'arte musicale, serve soltanto come materiale per

sovvenne alle aspirazioni che il genio del secolo gli aveva serbate da tradurre in fatto. Perciò, egli non si rivolse all'intelligenza, non fu per la intromessione di questa che l'opera d'arte ebbe forma ed essere, ma per una legge naturale di evoluzione; l'intelligenza venne a confermare ed a provare il lavoro. Nella storia dell'arte, che è parte nella storia del pensiero dei popoli, avviene come nelle evoluzioni della società; nulla vi è isolato, nulla dipende dal caso e non vi si incontra nulla, che non abbia la sua spiegazione certa perchè, nella serie delle manifestazioni artistiche, queste si stringono le une alle altre come gli anelli di una stessa catena.

Wagner può essere discusso, apprezzato sino all'entusiasmo, detestato sino all'accanimento. Non possiamo occuparci di ciò. Egli è così il destino delle nature di ingegni individuali. Ma l'arte in lui personificata

il canto delle voci e non si contiene in maniera da turbare la nostra sensazione musicale determinata, perchè non eccita in noi rappresentazioni razionali, ma, come anche significa il suo carattere sacro, ci tocca solo colla impressione di formule ben note di credenze simboliche ». (Wagner — « *Beethoven* », G. S. IX, pag. 47). Si prescinde così anche dalla parte razionale della parola per esaltare il simbolismo dei suoni. Sulla « *Nona Sinfonia* », Wagner conchiude che « essa deve essere il dramma più perfetto, un dramma che sorpassa di molto l'opera della poesia stessa. Riconosciuta la identità fra il dramma di Shakespeare e quello di Beethoven, dobbiamo ammettere che esso stà all'opera, come un dramma di Shakespeare stà a un dramma letterario ed una Sinfonia di Beethoven a una musica d'opera ». « Noi, dunque, dobbiamo ritenere come punto massimo dello sviluppo del genio beethoveniano non l'opera stessa, ma il fatto inaudito contenuto in essa, mentre dichiariamo che l'opera d'arte vivificata e formata da questo fatto, dovrebbe pure offrire la forma artistica più perfetta, in cui, pel dramma e specialmente per la musica, dovrebbe essere abolito ogni convenzionalismo. Questa sarebbe, ad un tempo, l'unica forma perfettamente corrispondente allo spirito tedesco così individuato nel nostro grande Beethoven, forma puramente umana, creata da lui e che gli appartiene originariamente, ma una forma che finora manca al mondo moderno in confronto coll'antico ». (Wagner — « *Beethoven* », G. S. IX, pag. 56).

non è un caso che, per quanto eccezionale, non si spieghi, non è una apparizione avvenuta inopinamente. Come la nostra civiltà è spinta all'estremo, così l'arte che coincide col suo momento storico è il risultato di una tendenza spinta all'estremo. Ciò che ci interessa di sapere non è se essa piaccia o no; ci preme bensì di trovarne l'idea ed il motivo, di comprendere come essa è sorta e diventata così, di conoscere ciò che essa, in armonia con altri fatti, viene a compiere in mezzo al popolo che l'ha vista nascere, l'ha sentita e compresa. Ci interessa inoltre, a questo fine, di stabilire se essa sia il risultato di progressi e di modificazioni anteriori nello spirito dell'arte specifica e generale, di avvenimenti in ordine allo sviluppo del sentimento nazionale, al risorgimento germanico. Quanto a ciò, fatte molte riserve sui lirismi, di cui si hanno numerosi esempii nella nuova letteratura wagneriana, che in Germania si agitò specialmente dopo il 1870,[1] non è chi non veda

[1] Nel mio studio intorno ad una « *Autobiografia di Riccardo Wagner* », publicato nella « *Gazzetta Musicale di Milano* » tra il febbraio e il marzo del 1885, io scriveva:

« Fra i tanti libri ed opuscoli publicati in Germania su Wagner e la sua opera, si cercherebbe invano lo studio sulla base di un'analisi serena, seria, scevra di pregiudizii e strettamente oggettiva delle sue opere e de' suoi scritti, completati questi e provati con quelle, vale a dire le teorie colla pratica. E biografie e studii non sono, invece, che la conseguenza dell'entusiasmo più vago, intollerante ed illimitato, di un'estasi vuota ed inutile, di un appello partigiano. L'opera del critico e del biografo tenderebbe a mascherare quella del fanatico. Ciò è risultato primieramente dall'avere costoro, in corrispondenza collo scopo, l'agitazione, preso a modello il teoretico Wagner; i suoi caratteri essi hanno fatti loro proprii, cioè l'ingenuo procedere per formule e paradossi, la nebulosità, il soggettivismo, lo stile rettoricamente impettito e filosofico, l'enfasi esagerata, aggiungendo essi, per conto proprio, la fantasticheria, la completa astrazione dal valore intrinseco, dalla reale contenenza dell'opera d'arte. Risultò, in secondo luogo, dalle condizioni eccezionali e svantaggiose fatte a quell'arte fino dall'anno 1876, in cui si rappresentò, per la prima volta, a Bayreuth l'« *Anello del Nibelungo* ». Col-

che l'opera d'arte di Wagner ha tutta l'importanza di un fatto nazionale. I pessimisti dissero e sostengono ancora che si diede di piglio all'opera d'arte per ergere all'orgoglio germanico un altare di più. Ma questa, in generale, è la maniera di ragionare della critica

l'apparato delle società wagneriane, sparse, d'allora in poi, per tutta la Germania, dei publicisti improvvisamente sbucati e scritturati a difesa della causa e della chiesa di Bayreuth, si diede a quel moto un carattere violento e come d'una setta; esso doveva evidentemente mostrarsi negli scritti che seguirono, ispirati da un'adulazione vana, che tiene fin troppo spesso della parodia. E in tutto ciò che si scrisse, il fanatismo, la venerazione bigotta che travolge gli occhi ad ogni frase gonfia e vuota, l'intolleranza, lo spregio d'ogni opinione loro contraria od inutile, il tono fatidico, l'esaltazione dell'opera del maestro, considerata dai punti di vista i più fantastici ed arbitrarii, fecero le loro orgie sfrenate, coll'apparenza di voler illuminare.

È uno spettacolo che, facendo sorridere, mette in evidenza il mestiere. Il secondo fine impedisce o turba ogni analisi, ogni discussione; esso serpeggia per tutti gli scritti di quegli entusiasti, fra una grave ostentazione di pensieri, che vorrebbero essere profondi, filosofici, e non sono, in realtà, che rettorica e tendenza. Ogni loro considerazione non s'alimenta che di sogni, di fantasie, di visioni, che essi penetrano con mirabile ostinazione. La ragione ci farebbe là dentro giusto la parte del *piccolo sole rifatto* degli uomini, come la chiama William Lovell, nel romanzo omonimo di Tieck; egli l'odiava, perchè essa illumina ogni dimestico crepuscolo e ne caccia gli amabili fantasmi.

Parrebbe strano che s'abbia creduto giovare alla causa con tanta vacuità ed intolleranza; ma ciò si spiega osservando che quella direzione critica corrisponde perfettamente alla letteraria seguita da Wagner stesso e che ebbe speciali influenze sulla musica. Quei critici e biografi, cioè, rappresentano, con a capo il maestro, idee, contemplazione di una cultura e letteratura tramontate e decomposte già, per far risorgere le quali non gioverà nulla, nemmeno la musica di Wagner; rappresentano le rovine di quel romanticismo tedesco, che, isolato oggi e ridotto a quest'unica forma di manifestazione artistica, anche se con caratteri singolarmente accentuati, è affatto impotente in Germania e non può avere ascendente sulla cultura, sulla letteratura, sulla nazione, come vorrebbero gli entusiasti wagneriani; resta quindi il tentativo musicale, poetico o letterario giammai, che interesserà più o meno nell'ambiente dell'opera, e questo è certamente a bastanza.

Io so bene ciò che si risponde o almeno si rispondeva, in questo caso. Ad uno straniero, cioè, deve rimanere sicuramente estranea l'importanza di quell'arte per la cultura; gli è là che lo spirito nazionale « *volendosi*

tendenziosa. Il simbolo ed il mito, che il Wagner prende come soggetto del suo dramma, è di tale natura, che, incontrando la vita, nella nuova realtà artistica, si rivolge al sentimento più semplice ed accomunato degli uomini, ma agisce con la sua vera efficacia particolar-

liberare, giunse per la prima volta ad un potente appello » (*Bayr. Bl.*, novembre 1879). Quell'importanza c'è, ma passiva. Su tal punto preferiamo spiegarci nel corso di questo studio; l'ultima, tuttavia, è un'altrettanto audace e vaga asserzione per l'arte anteriore, come una pretensione chimerica per l'odierna; e non sarà mai per l'entusiasmo nell'esaltarla, che si riescirà a provare l'esistenza di un'importanza per la cultura intesa a quel modo; chè a ciò ogni colto, e precisamente in Germania, sorride.

Alla tendenza di trarre da fatti artistici conseguenze per una cultura storica generale non si sovviene che coi fatti stessi, quando ne abbiano in sè gli elementi. A questo fine, i tentativi fatti su di essi soggettivamente, movendo dall'esteriore, possono condurre a risultati assurdi.

Tale è appunto il processo degli entusiasti wagneriani tedeschi.

L'agitazione, come essi dicono, data dunque dal 1876. L'organo della Società di patronato, i « *Bayreuther Blätter* », ne ebbe la direzione suprema. L'inondazione degli scritti e dei libri raggiunse presto un alto livello; il guadagno netto della maggior parte di essi fluiva, quale obolo, piamente alla cassa.

Il signor Nohl, nella sua biografia di R. Wagner, sogna l'ideale di una « *nuova cultura mondiale* » che origina dai Nibelungi; pretende che Wagner, col « *Siegfried* », abbia formato una nuova « *base morale per la nazione* »; per lui Wagner diventa Siegfried, che col Parsifal assesta un colpo mortale al drago del teatro moderno, egli che conquistò la sposa, cioè il « *cuore della nazione e dell'umanità* ». Nello stesso tono il signor Glasenapp nella sua opera « *Vita ed opere di R. Wagner* », due scrittori questi, che si comunicano le loro visioni misteriose, i loro sogni d'oppio, tutta fantasia e sentimento. Il signor Hans v. Wolzogen, redattore e prima lancia dei « *Bayreuther Blätter* », vaneggia la corruzione della lingua tedesca in un libro, che publicò prima in articoli nella detta rivista (*Bay. Bl., 1879*, Febbr. e seg.). Dopo un paziente studio linguistico, egli conclude che, « in vista della generale povertà del pensare e poetare tedesco, un nuovo dramma è sorto e con esso è maturata la propria unica lingua nazionale », l'uno e l'altra, s'intende, di Wagner. Così nell'altro libro, « *La lingua nei poemi di R. Wagner* » egli conclude che, « la creazione linguistica di Wagner salva la lingua, consacrandola moderna e pura ». In Germania, invece, dove il patrimonio letterario di Lessing e Goethe, di Schiller ed Heine è passabilmente custodito ed esteso, si ha, in generale, l'audacia di credere che non sia possibile far della lingua una maggior

mente sull'intuito istintivo di quegli uomini, che nei tipi rappresentati ravvisano sentimenti e facoltà primordiali della specie di quelle che essi hanno adottate come tradizione ereditaria sino dalla nascita. Di accogliere con entusiasmo questi sentimenti è altamente

caricatura di quella che è caratteristica nei drammi wagneriani. È ridicola la conseguenza cui bisogna giungere con questi signori, cioè a porre in non cale il fiore dell'arte musicale e letteraria del paese senza distinzione di tempo. « *Che ci fa l'opera da mestierante, mal sicura di Mendelssohn e di Schumann?* » urla il Nohl. Il Glasenapp nel lavoro « *Dalla selva de' poeti tedeschi* (*Bay. Bl*, Aprile 1880), nel dimostrare l'influenza della poesia e dei soggetti di Wagner sopra altri autori drammatici di un ordine troppo inferiore, tolse piuttosto che non aggiunse meriti al suo eroe: fra tutti gli imitatori che egli cita non è il poeta, l'artista. Il signor Giuseppe Rubinstein parla confusamente di stile e maniera nel suo « *Sguardo allo stile musicale del presente in Germania* (*Bay. Bl.*, Marzo 1880), pretesto pel solito tributo di adulazione e glorificazione; ma ciò che contribuisce al conseguimento dello stile, inteso in un senso più ampio, che comprende l'efficacia totale dell'opera, ce lo dirà il Wolzogen (*Bay. Bl.*, Gennaio, Febbraio 1880:) « La chiarezza di quella lingua (il canto), il mistero di quest'anima del dramma, raggiungono il loro stile, cioè la loro corrispondente maniera d'espressione e la loro concordanza vicendevole e completa, mediante la disposizione della così detta « *orchestra invisibile* ». Nei nostri teatri d'opera manca dunque già questa condizione fondamentale del nuovo stile musicale drammatico ». Il signor Otto Eiser si occupa dei rapporti di Wagner con Schopenhauer e coll'idea fondamentale del cristianesimo. Bastò che Schopenhauer dicesse riconoscere nella musica « *un' idea del mondo* »: Wagner comprese che, potendola chiarire in concetti, si avrebbe dinanzi a sè una filosofia che spiegava il mondo. (« *Beethoven G. S. v. IX - 84*), e con quel paradosso egli definì la musica. Dietro a ciò vennero gli esaltati a spiegare, a penetrare il rapporto di Wagner con Schopenhauer. Il maestro ci teneva, essi sapevano di fargli piacere. D'altra parte, sino dall'anno in cui fu rappresentata la *Trilogia dei Nibelunghi*, ma specialmente dalla cognizione del *Parsifal*, oltre ad essersi dilettati di fare sul poeta compositore un po' d'ogni scienza, d'ogni considerazione filosofica, venne la volta del misticismo e sul romantico-mistico Wagner fu allora il momento di fare della teologia e della cristologia. Le parole « *redimere e redentore* », ne' libri suoi e de' suoi sacerdoti, hanno sempre una gran parte.

Quanto al signor Edmondo Hagen, si è ancora incerti se prendere i suoi parti sul serio o piuttosto dal lato di una terribile canzonatura. Per dire di uno, egli penetra nientemeno che il « *Signifi cato della sveglia*

capace la generazione presente in Germania; anzi, essi diventano una fede, un entusiasmo nazionale. È dalla elevatezza dell'allegoria mistica, è da quanto il sentimento del popolo ha prodotto nella poesia, che l'arte si spande appunto su di lui col suo potente ascendente,

mattutina nel « Parsifal », del sonno del mattino; considera il risvegliare, il sonno, la sua parte estetica, metafisica, simbolica, storica; l'atto del risvegliamento, il vigilare, la vigilanza; vi ha un'osservazione sulla storia universale, sulla simbolica della vita, sul carattere intellettuale della propria personalità, sulla moralità, ecc., suddivisioni del libro ch'egli raccoglie in tre capitoli. Come debole saggio, traduco testualmente: « Alla prima rappresentazione del « *Parsifal* » noi sentiamo di essere alla vigilia del mattino di una nuova coltura dei popoli, come avveniva or sono cinquantadue anni a Parigi. .....noi sentiamo, col « *Parsifal* », che la notte dell'umanità si schiarisce, sentiamo l'avvicinarsi di una luce, luce che porterà agli uomini il fine dei dolori e l'eterna gioia dello spirito, ora, come nell'aria pura, al mattino della risurrezione ». Così il signor Bernardo Förster dichiara, come i colleghi, anche una volta Wagner fondatore dello stile nazionale; ma la parte originale la formano i suoi sguardi comparativi sulle culture delle altre nazioni indo-germaniche. Adalberto Horawitz, nel suo opuscolo « *Wagner e l'idea nazionale* », cucina le larghe frasi, cui quest'idea, il perno delle più entusiastiche considerazioni, si presta. Elementi nazionali nell'opera di Wagner sono evidenti; ma un vero apostolo wagneriano non sa che farne. Egli ottiene, al bisogno, non si sa come, che il patriota vinca il compositore, passa astrattamente di esaltazione in esaltazione e così dimentica il lavoro d'arte ed i lavori d'arte anteriori pure nazionali nel senso eminente.

È certo assai comodo, utile specialmente in vista del fine, in questa esaltazione sistematica, tenersi al largo rimpetto all'opera d'arte, parlare di umanità, di popolo, di cultura nazionale, ricamarvi sopra le frasi più risuonanti e calde; è comodo parlare di « redenzione dello spirito », di « fede cristiana » di « idea nazionale » ecc.; anche si può dire col Nohl, che il « *Parsifal* » è il « dramma nazionale », che deve richiamare alla coscienza di un popolo storico il punto in cui egli si trova nella storia, chiarirgli l'ufficio che deve compiere; si può dire sino che Wagner scrisse la « storia universale in fatti artistici » e rivendicare al maestro la base della moralità, del patriottismo, della cultura, ecc., quanto insomma si può imaginare e sognare. Tutto ciò, o risulta da un mostruoso spostamento di principii e snatura l'esistenza specifica del lavoro d'arte, al quale si può far dire una cosa ed anche il rovescio, quindi conduce ad un'artistica assurdità; o è frutto d'una cieca esaltazione, di un fanatismo illimitato ed allora lo prenderemo per ciò che vale: è affatto commovente.

ritornandogli realizzato nel dramma ciò che egli sino dall'infanzia ha sentito nella vita ed ha visto idealizzato nella sua poesia originaria. Ora, poichè caratteri di questa natura, passando allo stato di idealità, domandano persistentemente alle qualità dell'artista, già in loro favore predisposte, una combinazione ad essi corrispondente del materiale dell'arte, così, una volta manifestati sensibilmente per mezzo dell'arte, questa, con tutte le sue opere che ne hanno impresso il carattere generale, riceve il significato puro e completo di arte nazionale.

XXIII.

Io accennai già di volo al rapporto che l'opera totale di Wagner necessariamente contrae con quei fatti sociali e politici, che svilupparono, in Germania, il sentimento di libertà e di unità nazionale. Come nel paese tedesco questo sentimento tocca ogni fenomeno dell'epoca, così perviene a identificarsi anche nelle arti, che ne traggono il carattere, la stima, la ragione di essere. Bene visibilmente anche ora l'arte rispecchia la vita.

La storia del risorgimento nazionale della Germania, nella parte che comprende il suo movimento intellettuale, porrà accanto ai nomi di Fichte e di Schelling quelli di Beethoven e di Wagner. Per ciò che riguarda la sua parte politica, esso non sembra toccare l'arte, perchè, considerando questa, si è troppo portati a riflettere esclusivamente l'opera d'arte specifica nelle relazioni colle proprietà fisse dell'ingegno che l'hanno creata. Ma lo spirito popolare e puramente umano, che quest'arte nuova governa, prende di necessità stimolo, sostanza e comprensione dal momento che ha raggiunto

la evoluzione storica di una civiltà in un determinato paese, e, come esso si fa sentire e si impone alla universalità degli spiriti, così, con una nuova forza, comunica il suo carattere particolare all' ingegno dell' artista, gravita sulla facoltà del sentimento che egli ha più fine e svegliato, dirige la sua facoltà dell' imaginazione e lascia, in conseguenza, il suo segno nel prodotto. Ora, per questo spirito eminentemente umano che nell' opera del Wagner si manifesta, essa appare dominata dal senso politico-sociale che ebbe il risorgimento della sua patria. Essa voleva libera, indipendente raccogliersi e, unita, riordinarsi per un tutto. Ciò che gridava alto la voce di un popolo intero, si ripeteva, come un' eco, dalla vita nell' opera d' arte.

Tutto ciò bene è conoscibile e palese nell' opera d' arte, se si osserva l' origine, la specie, la qualità dei soggetti in essa idealizzati, la sua forma, il suo stile. Il nuovo spirito dell' epoca, il quale, checchè si opponga, è in essa evidente prima e sopra del puro carattere umano ed universale, tocca, del resto, al tempo medesimo, ogni prodotto dell' arte nel paese tedesco. Noi lo abbiamo visto già nel corso di questo studio: una necessità storica domina a quest' epoca, in Germania, e, con la forza di un' idea nazionale, s' impone alle arti e gli artisti tutti non possono a meno di seguire una stessa corrente. Giacchè nessun fenomeno umano è isolato; ma una concatenazione infinita li regge tutti, e le arti, come ogni altro prodotto dell' ambiente sociale e delle sue condizioni multiformi, si trasmettono le une alle altre un carattere medesimo in una stessa epoca storica. In un tempo nel quale, in Germania, ogni fenomeno intellettuale o materiale della società ha in sè l' espressione della lotta per la libertà, la musica istrumentale riceve da Beethoven la propria

indipendenza, la melodia si libera dalla servilità della danza e della canzone del popolo, acquista purezza e dignità e riconosce per sua fonte soltanto l'imaginazione dell'artista geniale. E Weber, fra il delirio romantico, che confonde la libertà coll'arbitrio nell'arte e nella vita, fa sentire la sofferenza della medesima lotta per emancipare l'opera tedesca; la quale emancipazione si compie col dramma di Wagner, quando appunto le libere aspirazioni nazionali del popolo tedesco sono soddisfatte. Una stessa corrente artistica è seguita da questi grandi spiriti e così tutte le altre arti la seguono, in ispecie la poesia. Essa è la corrente legittimamente nazionale e si può dire anche rivoluzionaria, in quanto che essa, nell'arte, è ribelle all'usato e sente la necessità del nuovo che appunto vuole nasca dalle rovine di quello. Essa commuove gli spiriti e fa agire gli ingegni, dirigendone ogni attività in nome della libertà dell'arte, poichè questa idea è figlia dell'altra: libertà della patria. Gli artisti credono bene, nella massima parte, di operare arbitrariamente e, invece, essi non fanno che ubbidire ad una necessità storica.

La parte che il risorgimento nazionale, in Germania, occupa nell'arte di Wagner e specie nella sua riforma, va ad innestarsi così intimamente in essa, da non potersi considerare e spiegare la totalità della sua opera, senza bene fissare l'attenzione su quel fenomeno sociale e comprenderlo giustamente. L'anima della Rivoluzione, che precedette il risorgimento, diventa l'anima della nuova direzione data al dramma di Wagner, al dramma che risorge, rinasce, in quanto, dalle sue origini abbattuto il prodotto delle età che l'arte avversarono, per opera del genio dei secoli, il quale anche una volta si incarna in un uomo, riprende

il suo vero carattere di opera d'arte; al dramma, che con l'arte della musica insieme agente come forza che ne libera da vero i caratteri e con l'opera complessiva e convergente delle arti riunite, inarbitrariamente si anima, si completa e rivive nello spirito, nelle intenzioni della tragedia di Eschilo e di Euripide, come pure nella ricchezza infinita della natura umana che ci dischiuse la tragedia di Shakespeare; al dramma, in fine, che, gettando da sè tutto il falso e il portato di un mondo di schiavi, pei quali il Cristianesimo, con vergognosa umiliazione umana, ha fatto sì che essi non possono conoscere nè amare l'arte, ripudiando la bugiarda imitazione antica della Rinascenza, ha da rinascere, ricostituendosi sull'idea antica ed unicamente vera dell'arte, dopo soffocato ed abbattuto ciò che di arte porta falsamente il nome. Il rinascimento del dramma per opera di Wagner è la rivoluzione storica dell'arte che si vendica dell'abbattimento sofferto dall'arte pagana. Per comprenderlo bisogna ripensare la tragedia antica e il dramma di Shakespeare. Così Wagner viene come terzo creatore della tragedia; la sua opera d'arte assume il carattere rivoluzionario e rappresenta attivamente nella società lo spirito dei tempi nuovi, prendendo il suo potente vigore, il suo impulso ardito ed efficace dalla rivoluzione sociale del 1848. L'idea artistica rivoluzionaria di Wagner è dai più sconosciuta o male capita, confusa e limitata alle costruzioni ideali e tecniche dell'arte dei suoni. Considerarla così è come non comprenderla affatto. Per ciò noi ne terremo parola senza pregiudizii e vi insisteremo, noi, che amiamo una spiegazione libera e completa della sua opera. Nella Rivoluzione è l'anima della sua riforma, è là che noi dobbiamo cercare di comprenderne l'alto

significato. Così avremo dinanzi a noi l'opera d'arte chiaramente spiegata nella sua efficacia.

Dalla riscossa generale della società muove in Wagner l'idea di un'azione artistica la più energica onde conseguire non solo la indipendenza dell'opera d'arte, ma per fare comprendere il significato dell'arte, come opera umana, considerata in sè e per sè e come rispecchiante i sentimenti del popolo per il quale essa è creata. La sua universale intelligenza, l'influenza che grandi istituti d'arte potevano raggiungere, una volta compresa, sull'educazione del popolo, erano i cardini della sua azione. Essa dirigevasi a questo popolo; l'arte e l'opera d'arte dovevano dirgli la sua importanza ed il suo significato civile. Non soltanto l'azione dell'artista isolato era a questo fine necessaria, ma era d'uopo l'azione di tutti, per cui, nella Rivoluzione, l'artista sentì potentemente il fremito generale di anime che ardevano di conseguire il nuovo ed il meglio e vide in essa il momento nel quale la violenza dei colpi portati alla usata condizione di cose sociali poteva farsi valere con altrettanta efficacia, quando fosse arrivata a toccare le condizioni del teatro.

Il carattere della Rivoluzione, cioè la ribellione all'antico, unita al desiderio che dalle rovine di questo sorga il nuovo come per necessità, si compenetrò assolutamente nell'opera totale dal Wagner. Il suo rivolgimento umano ed artistico ad un tempo, come ogni sollevazione, ebbe da principio un carattere radicale e la sua opera d'arte venne concepita in maniera affatto opposta all'usata. Così, egli nella rivoluzione politica avrebbe voluto un carattere umano, un'importanza radicale ed un significato profondo, chè egli ne avrebbe, in questa misura, attesi i risultati per

la sua opera d'arte. Egli avrebbe voluto che, nella vita, l'arte venisse come un alito di redenzione, affermando questo compito, come la più alta forza di emancipazione, come la potenza che doveva ripristinare nell'uomo quel senso di libertà, di forza e di bellezza, per cui, da uomo schiavo, com' egli si trova essere nella nostra civiltà, in confronto all'antica, dovesse lietamente assurgere a uomo libero, forte e bello.

Questo ci dice subito che il Wagner stava di fronte alla Rivoluzione come pensatore idealista. La parte che egli aveva preso ad essa, come Rivoluzione politica, mirava ad un fine sul quale egli si era così facilmente illuso, come ben presto si era tratto d'inganno.

La Rivoluzione non solo non aveva voluto far nulla per gl'istituti dell'arte, ma non aveva neppure pensato ad essi, in favore dei quali appunto il Wagner l'aveva invocàta, seguendone ansiosamente ogni stimolo, ogni lotta, ogni entusiasmo. Rivoluzione e idealismo! Ecco due concetti che anche una volta nell'arte si identificano, si completano e promuovono tutta una nuova produzione di lavori originali. In fatti, ora l'arte ebbe nella Rivoluzione la sua forma di preparazione positiva, perchè determinò lo accrescersi dello stimolo, già forte nell'artista, verso l'opera della riforma, la quale, apprestando poscia l'opera d'arte finita, coincide con l'opera del risorgimento nazionale e ne segue lo svolgimento. Si vede, dunque, che i due fenomeni sociali hanno un medesimo punto di partenza, la Rivoluzione, ed un medesimo ideale, la rinascenza dell'arte e il risorgimento della nazione, per cui l'opera d'arte non può isolarsi da quei due avvenimenti politico-sociali.

Per il fine costruttivo dell'arte, il Wagner stette,

è vero, di fronte alla Rivoluzione in maniera generale, astratta, ideale, ma non così egli colla sua opera d'arte si pose dirimpetto al risorgimento politico nazionale. Qui, le sue esaltazioni si concretarono in un fatto dell'arte, che si compenetrava nei sentimenti e nelle idee del Germanismo, della grandezza nazionale, della forza e della indipendenza dello spirito teutonico nella sua esclusione e purezza: chè di ciò fanno testimonianza chiarissima i soggetti e lo stile dei suoi nuovi drammi, dopo il 1850.

Più addietro io osservai come l'entusiasmo di Wagner per la Rivoluzione avesse per fondamento nell'artista non una solida idea, ma piuttosto una ebbrezza di libertà. In fatti, egli comprese le commozioni sociali d'Europa del 1848, se non precisamente come aveva fatto prima la Rivoluzione di luglio, però soltanto soggettivamente. Anche allora egli vi annetteva un significato ed una importanza umana, un'energia estesa e grandiosa, un'aspirazione a rinnovamenti radicali, caratteri che essa, in realtà, non ebbe e che solo da alcuni demagoghi furono abilmente insinuati nelle masse popolari. Colla Rivoluzione egli si mantenne, quindi, in un perfetto controsenso.

Che egli restasse lontano dalla politica è pure inesatto; egli non insistette nel prendere parte ai moti politici, quando si accorse che essi non avrebbero non che aiutato, nemmeno tollerato nella Rivoluzione quel carattere ardito e radicale, che, modificando le basi della società e della vita umana, avrebbe toccato anche le sue istituzioni più utili e più belle, gli istituti d'arte, il teatro; perchè di quest'arte, intesa nella sua idea pagana, egli faceva il fondamento dello Stato, della religione, della vita. E mentre egli derideva e disprezzava la stessa Rivoluzione ed impre-

cava a lei, che nel mondo sociale non aveva portato il nuovo ed il meglio con quella forza e quella costanza di lavoro propria della Rivoluzione francese, dichiarava così nettamente il punto di vista, dal quale egli aveva voluto considerarla e da questo traeva tutto il vigore e la costanza di lavoro egli stesso, per portarla nel rinnovamento dei fatti ideali che egli compì da vero rivoluzionario. E questi, le sue opere d'arte, mentre di qui ricavavano il loro spirito ed il loro significato universalmente umano, soggettivamente compreso nella Rivoluzione, venivano a connettersi col momento del risveglio politico oltre che in riguardo alla specie dei soggetti trattati nei drammi, anche rispetto al significato che l'opera d'arte assumeva non più soltanto di fronte ad una piccola società, raccolta e lieta negli intimi piaceri che da essa le venivano o a motivo dei frivoli allettamenti e della dilettanza qualunque che un'altra società fina e vogliosa dall'arte esigeva, ma rispetto al significato e all'importanza che l'arte prendeva di fronte ai sentimenti ed ai bisogni di un popolo riunito nei suoi interessi e nei suoi voti patriottici; un significato, che si distribuisce a tutte le facoltà produttive dell'artista e che si fa sentire in ogni singola parte dell'opera creata.

Egli aveva considerato da vicino lo stato della cosa publica durante la Rivoluzione, e se una prova fosse ancor d'uopo per convincersi che la politica lo appassionò e che ai suoi moti egli prese una seria parte, ci sarebbe questa, che egli, qual puro idealista, la rinnegò ed inveì contro di essa, che, uscita dalla Rivoluzione, avevagli dimostrato di voler rinnovare tutte le proprie menzogne, le quali, dalle lotte politiche si comunicavano, come sempre, alle battaglie dell'intelligenza ed invadevano, sconvolgendo e deturpando, il campo delle

arti. Su di ciò, egli, nello scritto « *Dello Stato e della religione* » si esprime così: « Giacchè io non trovai nella vita moderna un fondamento che autorizzasse l'arte, ne cercai il perchè: volli indagare quale fosse la tendenza dello Stato, per spiegarmi da essa il motivo per cui il mio serio ideale artistico trovava da per tutto poca stima nella vita publica. Per far ciò, io non discesi nel terreno della politica: è caratteristico: in ispecie la politica del tempo, ad onta della violenza della condizione di cose, non mi toccò. Che questa o quella forma di governo, il dominio di questo o di quel partito, questo o quel cambiamento nel meccanismo del nostro Stato potesse produrre qualche vero stimolo al mio ideale artistico io non l'ho mai pensato; chi ha letto veramente i miei scritti sull'arte, mi avrà, con ragione, stimato un uomo non pratico; chi mi ha affibbiato la parte di rivoluzionario politico e mi ha messo veramente nelle liste di questi, non sapeva manifestamente nulla di me e giudicava secondo un'apparenza esteriore delle circostanze, la quale poteva trarre in errore un attuario di polizia, ma non un uomo di Stato. Tuttavia, nello avere scambiato il carattere de' miei sforzi stà anche impigliato e confuso il mio proprio errore: mentre io intesi l'arte in una maniera così straordinariamente seria, presi la vita troppo leggermente; e poichè ciò si vendicò sul mio destino personale, così anche le mie opinioni sopra codesto dovettero ricevere tutt'altra disposizione..... Da tutto ciò che io aveva disposto col fine di preparare l'ingresso dell'opera d'arte nella vita publica, risulta che io mi figurai queste disposizioni come un appello alla raccolta dalle distrazioni di una vita che, in fondo, doveva pensarsi come un'occupazione allegra e non come uno sforzo di lavoro affaticante. Ma i moti politici di quel

tempo richiamarono la mia attenzione seria solo finchè essi, passando nel puro ambiente sociale, destarono in me idee, le quali, per ciò che parvero dare nutrimento alla mia aspirazione ideale, mi colmarono per alcun tempo, io lo confesso, di un serio interesse » [1].

Egli conobbe poco appresso come era stato ingenuo. La concezione dell'« *Anello del Nibelungo* », sviluppato in quel tempo — finiti anzi già i quattro drammi — aveva certamente trattenuto il poeta in una certa maturità nella contemplazione intima della natura del mondo, ma dal suo sogno era stato ben presto svegliato dalla piega che prendevano gli avvenimenti politici d'Europa.

Da questa triste realtà tanto più prese forza e sostanza l'idealismo geniale dell'artista. Si può rilevare dalle sue parole stesse, come, in fatti, per essersi dato con sì gran fuoco e serietà all'arte, egli era diventato pressochè inetto per la vita. Vi hanno taluni, troppo facili a prendere assolutamente la parola dal maestro, i quali vogliono che il momento della Rivoluzione e meno poi la nuova condizione politica della Germania che ne scaturì o la parte di avversario rappresentatavi da Wagner, non determinassero gran che in quanto al senso ed allo spirito dell'opera d'arte. Ma costoro non meritano fede, perchè, tutto assorti nell'idealità dell'opera d'arte e dell'arte in generale, nell'esaltazione poetica e nel soggettivismo, unica autorità da loro riconosciuta, dimenticano, nel loro entusiasmo cieco, la realtà e la storia ed i loro veri effetti sull'arte. Essi confondono ancora la Rivoluzione, che è il momento di ebbrezza, di energie, di sfoghi, che è lo stato di crisi delle anime e della tensione massima delle menti, col

[1] R. Wagner. « *Ueber Staat und Religion* ». Ges. Schr III. pag. 8-10.

momento del Risorgimento politico nazionale, che è la risoluzione di quella crisi, la forza e l'ordine, il lavoro conseguentemente ristabiliti dalla Rivoluzione.

Così Wagner stà di fronte ad essa come un esaltato e di fronte al Risorgimento compiuto nell'unità della patria, come un lavoratore. L'una e l'altra fase di questa naturale evoluzione bisogna studiare nella totalità della sua opera, e si vede che il primo periodo determina le sue nuove tendenze artistiche considerate in sè e rispetto al significato dell'arte nella società, in una parola, lo spirito del lavoro d'arte, ed il secondo determina la sua materia, come soggetto dell'opera d'arte finita, come il contenuto risultante il più naturale per essa dalla idea che l'artista se ne è fatta prima, ossia si vede che nel primo periodo è l'idea, nel secondo è il fatto.

Il risorgimento nazionale germanico, portato avanti di un colpo energico e ardito da tutte le sollevazioni che, dietro le concessioni conciliative e in senso liberale fatte dal governo di Baden, si promossero rapidamente, una dopo l'altra, nei diversi Stati tedeschi, fece intensivamente sentire ai lavoratori della intelligenza ed a coloro che, come gli artisti, più di tutti, ne esprimono le lotte ed i dolori, che era per le masse, per il popolo che bisognava mettersi al lavoro e sul serio. Così l'aura di libertà, che spirava dalla grande eccitazione dell'epoca, le sollevazioni, che dovunque avevano rapidi successi, lo sfasciarsi dei vecchi sistemi, la libertà di stampa e di riunione, questa libertà, in nome della quale il popolo insorgeva volendo dirigere le proprie forze al fine del benessere più esteso, tutto questo formava anche per l'arte stessa, che è fatta per questo popolo, un quadro in cui essa vedeva la sua imagine rinnovata, l'imagine di un'arte popolare, umana,

grande e benefica. Le commozioni popolari, una volta che ebbero finito di servire alle mire degli uomini di partito e dei socialisti, che abilmente stimolavano le plebi, si conobbe come la politica intendeva limitare il concetto della Rivoluzione. Quando il Wagner, al quale riusciva fuor d'ogni scopo il prendere partito per un'idea politica pratica, dal momento che la Rivoluzione non passava nell'ambiente sociale e non toccava gl'interessi delle sue istituzioni civili, quando egli si ritirò e si rivolse in sè stesso, meditando sulle lotte dei destini umani e sulla miserabilità delle presenti condizioni, anche disilluso nelle sue speranze, guardando anche con tutta la tristezza del suo pessimismo nella società, si vide davanti una ben vasta famiglia, unita in uno stesso sentimento, capace quindi di aspirazioni comuni e di comuni ideali, una famiglia risorta e formatasi già nella fede in una idea nazionale, capace di accettare, di ascoltare e di comprendere la voce dell'arte; egli vide questo popolo che, fatta la unità della patria colle guerre, cogli sforzi più grandi dell'attività, febbrile iniziatore nell'intrapresa, lavoratore senza tregua, nella fase più bella del suo sviluppo storico e della sua forza civile e politica, sente la necessità di una grande arte che vi corrisponda. Così al risorgimento nazionale germanico doveva accompagnarsi l'arte identificando con esso il proprio carattere.

Ora, mentre il Wagner espiava dolorosamente la parte presa a quegli stessi fatti che lo avevano schernito nella sua arte, tutto raccolto nello studio intorno all'arte ed alla vita, mentre egli già lietamente sentiva come non più un uomo solo, ma tutto un popolo, lavorava per il fine di dare effetto al suo disegno, vendicavasi con parole di fuoco nello scritto « *L'arte e la rivoluzione* ». Ma più tardi, nel 1860 alludendo all'incredi-

bile disprezzo che la Rivoluzione aveva manifestato per l'arte, scriveva ad Ettore Berlioz: « Io ricercai i motivi di questo disprezzo e, con mia sorpresa, dovetti riconoscerli uguali a quelli che inducono voi, caro Berlioz, a sfogarvi con zelo ed amarezza contro lo spirito di quei publici istituti (i teatri); ebbi cioè la coscienza che questi istituti, primi fra i quali i teatri e specialmente il teatro dell'opera, nella loro maniera di contenersi col publico, perseguono tendenze, che con quelle della vera arte e del puro artista non hanno la minima cosa di comune, ma prendono l'arte come un pretesto, a fine, con una buona apparenza, di servire, in fondo, soltanto alle più frivole inclinazioni del publico delle grandi città. Io mi domandai, inoltre, quale era il posto dell'arte di fronte alla publicità e per non costruire affatto nell'aria lo scioglimento di questa questione, mi fermai a considerare ciò, guardando la posizione che un tempo prese l'arte dei Greci inverso la vita publica. Qui io trovai l'opera più perfetta di tutti i tempi, il dramma, in cui la intenzione artistica si comunicava nella maniera più chiara, universale e intelligibile » [1].

Se la Rivoluzione facilitò al Wagner lo sguardo e la considerazione chiara degli interessi dell'arte, egli è pure da quest'epoca che si fa in lui più sicura e ardita l'imagine nuova dell'opera d'arte. È dall'epoca del risveglio nazionale che essa prende il suo vero e profondo carattere di originalità e segue tendenze germaniche pure; quest'opera d'arte è « *Tristano e Isolda* ». La ribellione dell'artista all'usata condizione dell'opera in musica era già forte, senza concessioni; ora essa esplose assolutamente ideale, estremamente radicale in questa

[1] R. Wagner. « *Die Kunst und die Revolution* ». Ges. Schr. III, pag. 8-10.

fra le sue più belle creazioni. Come essa, oltre che dal fatto dell'arte, che questa volta chiaramente la metteva in luce, fosse motivata e fondata, noi lo abbiamo già detto; in essa si agita e lavora un'anima che ha vita nella stessa lotta perenne contro quanto dell'arte è soltanto la negazione, ciò che il Wagner aveva esplicitamente dichiarato e provato in molti scritti, e contro il quale stato di cose egli aveva lanciato libero il suo dramma, come il fatto destinato a redimere l'arte, ritornando con il suo spirito al punto ond'ella era nata. Uno fra quegli scritti, « *L'arte e la rivoluzione* » doveva essere publicato a Parigi nel 1849; ma l'equivoco che certe definizioni, dice il Wagner stesso, avrebbero potuto far nascere in Francia e certe allusioni politiche trattennero allora l'autore dal darlo in luce.

Ora, il significato che Wagner voleva annesso alla Rivoluzione, qui traspare chiaro insieme a quello della rinascenza dell'arte; basterebbe ricordare le parole che egli pone nel principio della prefazione al terzo e quarto volume de' suoi scritti riuniti, la quale serve anche di introduzione allo scritto su detto. Egli riporta le parole colle quali Tommaso Carlyle, nella sua « *Storia di Federico il Grande* », designa lo scoppio della Rivoluzione francese e ne indica il significato ai suoi lettori: « La è la vostra pietra miliare più vicina nella storia dell'umanità! Quell'incendio generale della menzogna e dell'inganno come nel fuoco dell'inferno. Il giuramento di venticinque milioni di uomini, che, dopo d'allora, è diventato il giuramento di tutti gli uomini, « noi vogliamo morire piuttosto che vivere fra menzogne! » — questo è il nuovo atto nella storia mondiale. Il nuovo atto — o pure possiamo chiamarlo una nuova parte; dramma della storia mondiale, terza parte. Se la seconda parte cominciò 1800 anni sono, io credo

che questa sarà la terza parte. Questo è l'avvenimento veramente celeste-infernale: il più straordinario che abbia avuto luogo da mille anni. Giacchè esso significa l'eruzione di tutta l'umanità in anarchia, nella fede e nella pratica della mancanza di governo — cioè (se si vuole essere sinceri) in una naturale sollevazione contro i dominatori colla menzogna ed i maestri della menzogna — ciò che io umanitariamente spiego come una ricerca, molto inconsapevole, ma una ricerca seriissima di veri reggitori e maestri. — Questo fatto dell'incendio che scoppia di per se stesso, multicolore, con forte strepito avvolgendo, per molte centinaia d'anni, tutto il mondo in fiamme anarchiche, tutti gli uomini lo dovrebbero bene considerare e studiare e sviscerare, come la cosa più straordinaria che si è prodotta. Da questo punto, dei secoli stanno ancora dinnanzi a noi, parecchi tristi, secoli disonestamente eccitati, ai quali esso poco giovò. Forse ancor due secoli, — forse ancor dieci di un simile andamento evolutivo occorrono, prima che il vecchio sia completamente bruciato e il nuovo apparisca in forma riconoscibile. Il regno di mille anni dell'anarchia; — accorciate questo tempo, date il vostro sangue del cuore per accorciarlo, voi eroici sapienti del futuro! » —

E Wagner aggiungeva a queste parole: « Quando io, nella piena agitazione dell'anno 1849, potei publicare un avvertimento come è quello contenuto nello scritto: « *L'arte e la rivoluzione* », credo di essermi trovato in perfetto accordo coll'invocazione del venerando storico. Io credeva alla Rivoluzione come alla sua necessità ed incostanza, con non maggiore eccesso di Carlyle: soltanto, io mi sentii chiamato a mostrare ad essa le vie per salvarsi. Se era lungi da me l'idea di designare il nuovo, ciò che doveva crescere come nuovo ordinamento politico sulle rovine di un mondo bugiardo, tuttavia io mi sen-

tiva, al contrario, inspirato a designare l'opera d'arte, la quale doveva sorgere dalle rovine di un'arte menzognera. Il tenere quest'opera d'arte rimpetto alla vita come uno specchio profetico del suo avvenire mi parve un contributo importantissimo per fare argini al mare della Rivoluzione e ridurlo nel letto del fiume tranquillamente scorrevole della umanità. Io fui così ardito di apporre, quale motto al mio piccolo scritto, la seguente opinione: « Dove un giorno l'arte tacque cominciò la scienza dello Stato e la filosofia: dove ora lo statista ed il filosofo sono al termine, comincia di nuovo l'artista » [1]. —

Questo suo scritto uscì alla luce in un'epoca poco propizia a comprendere i moti della Rivoluzione in maniera ideale: essa non solo non si commosse, ma credette che ciò non la riguardasse affatto. Tuttavia, i così detti eroi dell'arte, quelli non risero già scetticamente; no, a loro questo non bastava; essi, pieni di bile, si scagliarono nel modo più ridicolo sul riformatore audace, sul partitante della Rivoluzione, ignoranti, come al solito, di tutto e di tutti, e, s'intende, anche della loro abbiettezza. Essi non potevano a meno di odiare la Rivoluzione che danneggiava i loro interessi da essi confusi, senz'altro, con gli interessi dell'arte; facile cosa per chi non ne ha la coscienza. Perchè, che cosa era quest'arte in tutta l'Europa? l'arte che non conosceva nulla di meglio, di superiore a se stessa? Purtroppo, ciò che, in generale, è anche oggidì, un'assoluta e pura preoccupazione industriale, una speculazione di commercio. Essi ne avevano la ragione, l'attenuante nella loro ignoranza, come l'hanno oggi e come coloro che riposano tranquillamente e vorrebbero che

[1] R. Wagner. « *Die Kunst und die Revolution* ». Ges. Schr. III, pag. 2-3.

tutto il mondo similmente riposasse nel loro concetto dell'arte, senza scostarsene mai, per quanto possa esservi il dubbio ch'egli sia falso e rovescio. Sì; quegli avvenimenti che compromettono il commercio dell'arte, che turbano i fondamenti del guadagno e della ricchezza sono dannosi, perchè, rovinando il credito, fanno dubitare della riuscita delle imprese e sono micidiali a quella industria dell'arte e a tutte le industrie più o meno dirette o laterali, le quali si veggono mancare la vita. L'artista, un mestierante che ha da divertire il ricco, impreca alla Rivoluzione, che gli procura la sua miseria, alla Rivoluzione che, così, è la miseria, la rovina degli artisti e dell'arte, s'intende dell'arte che serve il pessimo dei padroni, l'industria.

Ma l'errore consiste appunto in ciò, che questa non è l'arte. Così l'artista è confuso con l'uomo che conosce il mestiere dell'arte. Se noi la vediamo così ridotta oggi, egli è che essa, come prodotto della vita dello Stato, appartiene ad una età e ad una società all'arte assolutamente negate. Quest'epoca e questa società non la possono avere, non la possono comprendere; anzi, sconosciuto, spostato il rapporto dell'arte con la vita sociale, ciò che essa ebbe veramente e soltanto nell'antichità, non la possono che avversare. Giacchè, questa che noi diciamo arte è propria di uomini, ai quali il Cristianesimo ha vietato la gioia e la voglia dell'arte ed ha fatto schiavi del mestiere e del lavoro; ora, la natura dell'arte esige come terreno fecondo la stessa gioia della vita, l'amore della vita e degli uomini, l'amore del mondo sensibile, ciò che conobbe e idealizzò solo il mondo pagano. Essa è l'arte derivata, imitata e confusa che, sorta con la tragedia dei Greci, come Eschilo la sentì e rappresentò davanti al popolo, nella pura visione dei tratti più belli e più

forti di Apollo, cioè dello spirito e del popolo greco, imagine e norma del movimento educatico, dell'uomo visto nello Stato, nella società, nella religione, espressione universalmente compresa della vita e dei fatti degli dèi in un'opera d'arte, che nel suo fine poetico riuniva tutti gli elementi delle arti sorte per necessità naturale evolutiva dalla vita umana la più bella, era decaduta, distrutto lo Stato ateniese, dopo l'epoca della filosofia, all'arte dei Romani con la retorica e l'arte del verso, ed era quindi diventata una speculazione dello spirito astratto col Cristianesimo, una classica menzogna per contentare le brame dei signori, che se la pagavano, alla Rinascenza ed una serva dell'industria oggi [1].

Ecco l'arte che ha paura della rivoluzione, perchè questa minaccia i suoi affari. Nel teatro che essa ha scelto a sede favorita, essa esprime, come dovunque e sempre, lo spirito della nostra vita publica e nella più alta e completa forma teatrale, nel dramma musicale, essa non offre che uno sciupo di mezzi espressivi di ogni specie, senza il fine drammatico. Ecco l'arte caduta a mestiere artistico. Al teatro il publico, tanto delle piccole che delle grandi città, va per riposarsi, distrarsi, divertirsi e per ciò basta ogni pezzo del vecchio organismo dell'opera in musica, per quanto slombato e cadente egli sia; e la critica vi rileva la orchestrazione bene condotta, l'originalità degli accompagnamenti, la bellezza dell'aria, il piacevole insieme delle voci nel duetto, il bel motivo, la grandiosità del coro e del finale, se pure non richiama l'attenzione

[1] « L'arte publica dei Greci, come essa raggiunse il suo punto culminante nella tragedia, fu l'espressione della parte più profonda e più nobile della coscienza del popolo: la parte più profonda e più nobile della nostra coscienza umana è il puro contrapposto, la negazione della nostra arte publica ». — R. Wagner. « *Die Kunst und die Revolution* ». Ges. Schr. III. pag. 30.

anche sui passaggi brillanti di un cantante di cartello. « Degno di compassione, ma vero », diremo con Wagner, « decadenza civilizzata e senso moderno-cristiano di degradazione e di guasto ».

Ecco l'arte per la quale si teme da una publicità rozza e barbara, che inganna gli artisti e se stessa e che distribuisce una fama degna di sè, degna cioè di un publico, che l'arte oramai non può comprendere affatto. Ecco l'arte di cui lo Stato si cura esclusivamente da un punto di vista materiale, economico, e pure insufficientemente, costretto e rassegnato, anzi disposto a non rimuovere nulla della usata condizione de' suoi istituti d'arte che mantiene o sovvenziona, nulla per la pace di tutti e per il bene publico; lo Stato, che pure dispone di somme ne' suoi bilanci per mantenere conservatorii e scuole nelle quali è appunto coltivata non l'arte, ma quel mestiere artistico, per cui un giorno, le legioni dei pseudoartisti domanderanno di vivere in nome della salvezza e della vita dell'arte. Ecco l'arte che, nella vita publica occupando una posizione tutta contraria alla sua vera natura, non dà più nè gioia nè scopo all'artista, perchè la sua gioia, il suo fine, la specie e l'attività del suo produrre stanno nel vantaggio che egli se ne ripromette, nelle qualità del mestierante, e non esistono che in vista del valore del danaro, per cui il prodotto dell'arte acquista il carattere di occupazione ed è subordinato all'affarismo. « Gli uomini, sotto l'influenza del Cristianesimo, che pone il fine dell'uomo fuori della vita umana, sono stati fatti schiavi dell'industria, abbassati, affaticati, senza voglia e senza amore, spesso quasi senza scopo » [1]. Così esclama Wagner, guardando in questa vasta miseria dell'arte moderna.

[1] R. Wagner. « *Die Kunst und die Revolution* ». Ges. Schr. III. pag. 32.

E giacchè egli, nell' osservare l'arte degli antichi, che ha sempre presente nella sua verità e purezza, mantiene il confronto fra l'uomo dell'antichità greca e il moderno, chiama schiavi gli uomini della nostra civiltà « soltanto colla consolazione di sapere che essi lo sono tutti ».

Questo sognatore del nuovo, tormentato da una eterna aspirazione verso una idealità di arte soddisfatta soltanto nella espressione della tragedia antica, voleva una rinascenza vera dell'arte pagana; egli negava questo carattere e questo significato alla rinascenza storica della tragedia del 1600; l'arte per rinascere veramente doveva ritornare al punto in cui essa è nata; ciò conduceva ad imaginare la rinascenza di un mondo pagano, come società, cultura, religione, vita dello Stato. Fino a questo punto arrivando egli coll'idealismo romantico della sua pura visione, si comprende come e donde egli trasse la forza e l'ardimento di concepire la sua nuova opera d'arte. Ma l'arte moderna non poteva essere che rivoluzionaria, perchè essa esiste in opposizione alla universalità; questo è il destino ad essa imposto dalla civiltà nuova e l'arte lo espia in rivolgimenti continui. La restaurazione della tragedia antica che, in armonia col carattere conservativo dell'arte greca, corrispondeva efficacemente alla coscienza publica, era impossibile odiernamente, ed egli non la intese se non per coloro, che tutto ignorano sul significato e sullo sviluppo dell'arte nella storia. Non si tratta dunque di riprodurre la tragedia antica, bella, ma limitata come lo spirito greco. La nostra civiltà, colle esperienze della storia, tiene in mano la forza che le viene dalla conoscenza della qualità e degli errori delle culture che precedettero. La nuova opera d'arte, il dramma, ha da seguire l'ideale della umanità pura e libera, comprendendo il suo spirito al di là di ogni limite nazionale.

Da questa pura umanità romantica, molto non si tarda per giungere alle voci della natura. In fatti, se la rivoluzione è l'unica forza, la quale possa redimere gli uomini dalla schiavitù in cui li ha gittati la civiltà moderna — la rivoluzione che portò la scissione nella tragedia greca e sciolse lo Stato ateniese — l'uomo distrugga il pregiudizio che questa nostra civiltà valga più che egli stesso ed attinga dalla natura la legge della civiltà e dell'arte. La forza di esse stà nella natura, e l'impulso di questa forza è appunto la rivoluzione.

È in questo tono, il quale è il tono di Rousseau e di Schelling, che il romantico Wagner risponde alla sveglia della Rivoluzione. L'operosità si ribella alla pigrizia ed al vizio del ricco; il suo principio è che la religione della società è il lavoro, mercè il quale la vita si migliora. Ma l'anima del grande movimento sociale è appunto l'aspirazione a gioire degnamente della vita e in essa, ad un tempo, si palesa lo stimolo di uscire dal mestierantismo e diventare *l'uomo artistico e l'uomo della libera dignità umana;* l'arte ha da far conoscere a quest'aspirazione sociale il suo nobile significato e da mostrare ad essa la sua vera direzione; essa ha col moto sociale un fine comune e l'uno e l'altra lo possono soltanto raggiungere quando insieme lo riconoscano. Questo fine è l'uomo forte e bello: *la rivoluzione gli dia la forza, l'arte la bellezza.*

In questa astrazione completa dalla realtà delle cose è tutto il vero e profondo carattere romantico che l'opera d'arte di Wagner riceve.

Certo, è dolore dell'artista e fatale destino dell'arte, che, in questo contatto col mondo esteriore, essa diventi un mestiere, e se ne soffrono le singole arti, tanto più ne soffre il dramma, che tutte le contiene e riunisce.

Per cui Wagner stesso si domanda chi toglierà la speculazione dai nostri teatri, dall'ambiente e dalla personalità dei nostri artisti. Chi fornirà i mezzi per liberare i nostri istituti d'arte dalla speculazione industriale e per strapparle in ispecie il teatro, che, fra essi, è il più ampio ed influente? Egli invitava, per ciò, gli amici dell'arte, gli uomini di Stato e tutta la parte della società umana che è schiava del danaro, a cooperare insieme con lui alla redenzione dell'arte: faceva appello alla unione degli artisti « perchè si sottraessero alla speculazione avida degli industriali e degl'impresarii, amministrando essi stessi il proprio teatro; il quale doveva diventare un luogo publico ed eminentemente popolare, in cui le arti sviluppate ed arricchite da ogni specie di inclinazioni, trovassero nel dramma il loro punto d'unione e dove le tragedie sarebbero le feste dell'umanità ». A questo fine rivolta egli intendeva l'opera della Rivoluzione che egli non poteva scindere in rivoluzione dell'arte e della società, l'una e l'altra determinandosi e completandosi a vicenda, ed il cui carattere egli avrebbe voluto mantenesse il risorgimento politico nazionale della Germania.

Se dal momento della Rivoluzione egli attinse la forza e la fede, che lo guidò fra le battaglie dell'arte, guardò tuttavia ben presto la nuova realtà delle cose, che si era foggiata nel suo paese e questa realtà, tutta risorgimento del Germanismo, gli confermò lo spirito, i soggetti, lo stile che egli, il poeta, col presentimento geniale, già aveva accolti in se stesso ed era per liberare al mondo. Ed era questo un sentimento delle cose comune a tutto il popolo, a tutti gli uomini di una stessa razza e nazionalità, il qual sentimento si identificava nelle stesse tendenze politiche, nella facile comprensione dei miti nazionali, in quei fatti che

stanno alla base della sua educazione e della sua importanza come popolo originario; fatti che egli poteva meglio sentire e comprendere, perchè in essi si esprimeva la sua stessa natura libera di ogni influenza straniera. E nella mente dell'artista allora bene si palesò tutto il significato e l'ascendente popolare degli antichi miti nordici, delle gesta dei tempi eroici e dei romanzi cavallereschi germanici, dai quali comunicavasi sensibilmente al popolo tutto il significato del carattere e del sentimento primitivo. Ciò che nella vita degli dèi vi aveva di dolore e di gaudii, ciò che, proprio degli eroi, aveva destate le prime impressioni e motivati i primi entusiasmi nella educazione dell'infanzia, vedeva lo spettatore rappresentato sulla scena nel possesso di uomini viventi. Virtù e vizii originarii della razza, l'antica fede e grandezza, la domesticità e ruvidezza teutonica erano tratteggiate schiettamente e subito comprese dal sentimento il più comune ed universale del popolo, che riviveva nell'opera d'arte, come nei tratti della tragedia antica. La imaginazione di questi uomini, che assistevano alla rappresentazione del dramma, dotati delle medesime facoltà dei personaggi in esso agenti, non era soggetta a sforzo alcuno per rappresentarsi ciò che l'orecchio e l'occhio, lo spirito ed il cuore sentivano e comprendevano. La individualità di cui questo popolo è ricco, l'amore col quale egli custodisce le tradizioni della sua arte e della sua storia, rassicuravano e stimolavano il poeta a proseguire nel suo intento. L'attività, l'entusiasmo col quale questo popolo si impegnava nella lotta, tanto all'interno che all'esterno, per raggiungere il destino a cui lo chiamava il suo sviluppo storico ed organizzarsi a nazione, erano così sensibili, che lo rendevano più d'ogni altro adattato, per la pofondità del suo spirito ed il raccoglimento di cui è ca-

pace, a radunarsi nel teatro, per vedervi rappresentata la tragedia nell'interesse dell'opera d'arte in sè e in quanto essa gli esprimeva il significato e l'importanza del suo essere come popolo storico.

L'opera della riforma venne a temperare in Wagner gli stimoli forti e radicali che egli nella Rivoluzione aveva sentiti; egli scese nella realtà e fece del Germanesimo naturale la pietra miliare della sua azione di artista e di pensatore. La Rivoluzione aveva destato in lui il desiderio della ribellione assoluta, fanatica, tutto entusiasmo per l'antico, tutto disprezzo del moderno; il risorgimento nazionale si identificò in lui come propria idea positiva dell'opera d'arte, di cui la Rivoluzione era stata la preparazione negativa. E venne ora l'opera vera e potente della riforma, con la quale l'artista cessò di declamare e di predicare da esaltato, ma lavorò con sempre maggior lena e coscienza.

L'uno e l'altro stadio erano stati a quest'opera necessarii.

XXIV.

La sua calda parola rimase un puro entusiasmo ed ai suoi colpi dati nell'aria nessuno badò.

Questo fatto artistico, che libera tutto un sentimento nazionale comune, il Wagner lo vede non nel lavoro isolato ed arbitrario dell'arte — giacchè, secondo un concetto di Schopenhauer, l'arbitrio è la volontà intellettiva influenzata e guidata dalla riflessione, mentre la volontà è inarbitraria — ma nel lavoro di tutti gli uomini, accomunato e reso sensibile mediante l'arte, che con quel sentimento si contiene, come il risorgimento nazionale col quale si collega e parallelemente a cui lavora.

Bisogna penetrare negli intendimenti veri e profondi che l'opera di Wagner manifesta, nello spirito, che dai soggetti trattati si comunica e si spande nel materiale delle arti associate, sino nelle loro più intime fibre, sino nelle loro potenzialità più arcane; bisogna osservare acutamente nella speculazione filosofica dell'artista, nelle cause permanenti e nei caratteri storici di questa alta manifestazione dell'arte, per riconoscere l'ideale che per essa è raggiunto e prende una forma.

Anzichè essere antipolitico o indifferente, come la poesia ed il teatro che lo precede, il Wagnerismo si manifesta bene come un'attività che ha verso la società un contegno determinato, ardito, inflessibile e che fa valere il suo intento di emancipazione e di riforma dell'arte, il suo diritto, la sua libertà e forza di azione di fronte alla potenza, alla sovranità dello Stato e del suo capo, alla società ed alla religione.

In questa sua nuova fase, si trova che l'arte di Wagner, la quale è tutto un pensiero filosofico, stà sempre meno idealmente e romanticamente di fronte alla politica, quantunque egli dichiari di non volere accettare nessun compromesso con la medesima. Poichè l'ingegno che fortemente ed efficacemente comunica con gli uomini della presente società e lavora per essi e con essi, risente tutto l'ascendente delle questioni che questa società preoccupano ed agitano. Egli, in ogni occasione, in ogni attività culturale del suo tempo marca la corrispondenza dell'arte colla vita, la dipendenza rigorosa per cui l'arte si attacca al sentimento sociale.

Un nuovo risorgimento dell'arte vide Wagner col suo dramma accompagnarsi al risveglio nazionale. Ma una rinascenza dell'arte egli non intese come quella, ad esempio, dell'arte musicale italiana, la quale ebbe luogo, in

quanto la musica cristiana, che gli Italiani trovarono, appoggiati ai rudimenti ed alle tradizioni della cultura musicale ellenica passate al Cristianesimo, ricevette la espressione più pura con l'arte di Palestrina; non una rinascenza della medesima che, prodotto dello studio e della imitazione entusiastica ed ingenua delle opere d'arte greche, se non lasciò credere di avere ricostruita la tragedia antica, per lo meno persuase gli autori di averne accostato lo spirito e la efficacia. In realtà, l'opera che ne derivò, il melodramma del 1600, prodotto dell'induzione e di una saggia e geniale speculazione accademica, fu l'opera di ingegni isolati, il lavoro assiduo di pochi uomini colti e riuscì un'opera d'arte più che altro arbitraria, artificiale, non creata nè formatasi da necessità storiche, da trasmissione di gusto nella generalità del popolo, da nessuna cultura generalizzata, non da comunanza degli animi e delle idee. Essa fu il prodotto convenzionale, che segnò ben presto una grave decadenza e diventò l'opera in musica nel suo completo barocchismo e nella sua ridicolaggine tediosa. Nel concetto di Wagner, l'arte rinascendo veramente, quando ritorna al punto della sua nascita, « essa non potrà raggiungere la forza creativa e l'efficacia dell'antica, se non risalirà alla fonte dalla quale essa prese la sua forza »[1]. Per ciò, essa doveva avere un significato per la nazione ed una intelligenza universalmente umana come ebbe la tragedia greca; essa doveva corrispondere alle cause ed ai caratteri della cultura nazionale, come il teatro greco corrispondeva alla greca religione. Se ciò non si avvera, questa arte, qualunque voglia essere, è sul declinare, non trae dallo spirito del tempo materia nè per il cuore nè per la intelligenza e finisce.

[1] R. Wagner. « *Deutsche Kunst und deutsche Politik* ».

Wagner vede, adunque, la causa del rinnovamento dell'arte non nella venuta dell'artista soltanto. È il popolo, che, nel nuovo ordine delle cose, stretto coll'artista da comuni idee, sentimenti, bisogni, lavora insieme con lui e fissa la direzione nella quale egli colla sua arte si ha da mettere, affinchè, in una corrente di intelligibilità spontanea, possa ricevere dall'artista di rimando la vera ed intelligibile opera d'arte. Wagner stà di fronte al suo mondo come l'artista che, dividendo e sentendo più degli altri uomini le aspirazioni comuni del tempo, riconosce l'impossibilità del passato, così nella vita sociale, come nell'arte che vi corrisponde e la rappresenta. Ed era quel passato, contro il quale egli invocava l'opera della Rivoluzione, che distraeva le forze materiali ed intellettuali di un popolo mediante una cerchia isolata di ingegni, i quali lavoravano genialmente, ma per il sentimento di pochi. Con tanto sfoggio di ribellione che era vuoto entusiasmo e di libertà che era arbitrio, si era coll'arte sempre al punto di vista convenzionale ed accademico di altri tempi. Egli era quel passato, che aveva sminuzzato la società e la politica nella sua patria, il cui senso, non avendo potuto agire compatto, aveva smarrita ogni forza per ottenere sui nemici della patria e dell'arte quei risultati decisivi che il Wagner sperava e pei quali egli già lavorava assiduamente e genialmente. Ed era, pur tuttavia, quel passato che, in Germania, aveva impedito il sorgere di un vero e grande teatro. Un teatro nazionale non poteva crescere e formarsi in mezzo allo smembramento ed alla demolizione di ogni tendenza patriottica, di ogni società, di ogni volere unito, in mezzo allo sbandarsi scomposto e licenzioso di ogni gusto che negli artisti, arbitrarii e soggettivi, dipendeva dal loro umore lunatico ed era poi, in massima parte, ristretto anche se nobile.

Ma nel passato Wagner distingueva; e l'arte sua ha mostrato al mondo in qual conto egli ne abbia tenuto l'opera. Se il dramma e il teatro, nel suo più profondo significato per la nazione, era mancato, non era mancata però una saggia maniera di pensare in arte, quale egli la ritrovava negli uomini della metà del XVIII secolo. Poichè egli nell'arte amava la sincerità e la energia della manifestazione, così egli si volse con fiducia a quegli uomini, ne studiò l'opera e guardò il loro tempo come profittevole, aureo per la umanità. Se egli, uomo di tempi nuovi, non potè accordarsi col valore morale che essi volevano mantenuto esclusivamente all'arte, se questo suo carattere anzi egli derise e sferzò, quando s'accorse essere uno di quelli che gli artisti moderni invano si assimilavano con l'arbitrio e l'impotenza, ciò avvenne perchè egli riconobbe il significato e l'importanza dell'arte per la società moderna al di là di quei limiti e non soffrì la sua interpretazione fatta a bello studio e pensatamente, ma la sentì come essa naturalmente venne a lui ed in ordine alle idee del proprio tempo.

Tuttavia, come quei forti artisti, che lavoravano con zelo e trasporto, egli intendeva la educazione degli uomini ottenuta col mezzo dell'arte, con misure popolari, formandoli come quelli erano, composti nella mente e nel sentimento; egli annetteva all'arte un senso nobilmente educativo, per la qual cosa voleva popolarizzare la scuola, la filosofia, l'arte, la scienza, esercitando su tutti gli uomini, a qualunque ceto essi appartenessero, il dovere del sentimento patriottico, della moralità che vi si congiunge ed estendendo, come quegli artisti avevano fatto da vero, la comprensione del lavoro d'arte, il suo fondo, le sue intenzioni il più che fosse possibile. Così avevano operato Klopstock e Lessing, Händel e Sebastiano Bach.

Gli uomini venuti dopo la metà del 1700, convinti, inamovibili nelle tradizioni di quei grandi artisti, avevano — come fece Lessing — avversato Goethe per la sua troppa sensibilità, timidamente ritraendosi da Beethoven, come aveva fatto Haydn. E Wagner stimava quell'età e quegli uomini, deridendo, secondo un sentimento nuovo delle cose ideali, quell'imposizione di importanza morale, che essi avevano voluto soffocasse la importanza della imaginazione. Ma egli, se non nei mezzi dell'arte, può trovarsi con loro nel fine. Per essi l'arte, come ogni altra umana forma della conoscenza, doveva essere utile e sommamente benefica; benefica in quanto essa è, per sua natura, educativa e popolare.

I costumi ed il gusto degli uomini (essi non dissero, come Giuseppe II, della nazione) dovevano per essa migliorarsi; si capisce quindi come essi trattenessero i voli della fantasia, ne domassero le sbrigliatezze, perchè essi posero la imaginazione in servizio della morale, che ebbe per loro, così, il primo e supremo significato. A questo punto di vista essi stavano colla loro arte e con la loro musica, alla quale non chiesero già le eccitazioni fortemente passionate, acute, deliranti, sconnesse nelle forme, e pure bastevoli se originali o bizzarre — come avvenne più tardi —, ma un piacere calmo, pudico, mite, carezzevole e limitato. E sopra tutto essi vollero che la castigatezza fosse impressa alla forma imaginativa dal predominio del pensiero, della riflessione sul significato e sul punto dell'espressione del carattere.

Si legga qualcuno dei drammi musicali di Händel, qualche Oratorio di Bach, qualche opera di Rameau e di Traetta per convincersi come la musica, in ogni sua forma, in ogni suo pensiero melodico, si contiene colla verità della poesia. Il concetto artistico-drammatico

col concetto platonico della musica non si diedero mai così amichevolmente la mano.

Fossero artisti o dilettanti, gli uomini di quel tempo procedettero con uguali tendenze del proprio gusto e la direzione data al proprio giudizio non se ne dipartì mai. Le colonne di sostegno di ogni edificio musicale, i grandi maestri Bach e Händel, furono quelli, colla misura dei quali unicamente poteva formularsi un giudizio sull'opera d'arte nuova. Veramente essi mostrarono coi fatti ciò che oggi s'intende solo a parole, la democratizzazione dell'arte; per ciò essi avevano i loro due grandi esempii, l'uno offertosi con Bach nella chiesa, l'altro nel teatro con Händel. Così, i più conservatori ed austeri fra i primi di loro non poterono che avversare la gentilezza espressiva di Mozart, la scorrevole e deliziosa giocondità di Haydn, la forza della concisione e della verità drammatica di Gluck, l'onda teneramente melodica del Piccinni, perchè, primieramente essi non compresero nè la importanza nè la libertà della imaginazione e trovarono l'utile e benefica effusione dell'arte guastata dalla sensualità e dalla eccitazione della fantasia e del sentimento, dall'esagerazione delle loro commozioni; — essi vollero l'idea imaginosa, ma semplice e sobria, nobilmente sensibile ed elegante, ma corretta, guidata dal freno, dalla moderazione del sapere: i più arditi di loro, i più avanzati e liberali vedevano nell'arte di Haydn il limite del godimento artistico, sensibile sì, ma corretto e sano. La mite, chiara e scorrevole disposizione della sua gaia sinfonia era la disposizione mite e bonaria del loro animo. Essa offrì loro l'unico ideale artistico, fuori del quale nessuno doveva altro tentare. S'intende che essi trovarono Mozart troppo drammatico, specie nella sinfonia, e volsero le spalle a Beethoven, schernendo la sua eccitazione

turbolenta, la sua visione oscura delle cose, la sua ruvidità e selvatichezza, la lotta in cui lo vedevano invano impegnato ma non compreso, per esprimere stati dell'animo, ai quali la musica non si era nè anche avvicinata, e per dar forma musicale ad agitazioni intime, che lavoravano torbidamente nell'anima di un pessimista irrequieto. Ciò non doveva che turbarli senza procurar loro alcun diletto. Ma la gaiezza brillante di Haydn, la sua vivacità ritmica tutta colori, scintillante di vita meridionale, procurò loro quella felicità che gli uomini di poi trovarono in Rossini. — In secondo luogo essi richiesero appunto dall'arte il rovescio di quanto Mozart ed Haydn praticarono; essi pretesero di estenderne l'accessibilità e democratizzarla. Ciò che vi ebbe di maggiore sensatezza ideale e di più intimamente ma sanamente sentito, essi vollero confidato all'arte, ma in maniera pudica, soffocando a tempo l'ardore sbrigliato della fantasia e l'aspirazione irrequieta con la ponderazione serena e compensante del lavoro fatto con zelo ma con serietà, forza e costanza immutabile.

Con queste tradizioni sante per essi e tramutate in leggi, non s'ha a dire che essi non avessero nè il dramma nè la musica: ne ebbero tale che corrispose alla conformazione del loro spirito forte e della loro sensibilità limitata e sana. Händel era stato che gliene aveva dato l'esempio migliore e più sicuro. Se ad essi venne offerta l'espressione fina, piena di contegno, dal senso drammatico austero e solenne, sobria nell'emozione e nella sensualità — come quella di Lully e di Rameau — essi ne godettero, si entusiasmarono per questi uomini e non chiesero di più. La musica doveva presentarsi sana e forte per un'anima sana e per una fantasia composta e convenientemente educata. Nessuna confusione di stili essi tollerarono, non curiosità di archeologia, non cita-

zioni di altre scuole e di altri tempi, non quella mediocrità che al sublime accoppia il triviale e li livella entrambi, un criterio antiestetico odierno, che manifesta uno stato di decadenza dell'arte, in cui, dal dominio di un gusto propriamente formato ed artefatto, indebolita e affaticata, minaccia di rovinare. Il maggior piacere venne a quegli uomini dalla contemplazione della purezza, anzi della stessa austerità e del rigore con cui erano mantenute le forme consacrate, le quali essi stimarono come le leggi musicali che Platone a nessun patto e per qualsiasi motivo voleva alterate, o come gli antichi neumi, che dell'arte musica dovevano mantenere il carattere per essi da principio stabilito.

Nella sala del concerto essi scrissero: « *Ars severa magnum gaudium* » e preferirono, — una predilezione, conseguita, in parte, da gusto naturale, in parte per ragioni di cultura — la musica istrumentale e di Oratorio a quella del teatro, sia d'intermezzo o di opera, ascoltata la prima con vera contemplazione artistica, nel silenzio della sala, come una degna, solenne e meravigliosa creazione, di cui si vuol tenere ogni segreto ed ogni bellezza in maniera cosciente e cui si assiste colla compostezza di un animo dall'arte sempre fatto migliore. E stimarono la musica istrumentale come più artistica e come la manifestazione più seria, pura, sincera di un'arte, che lavora soltanto coi suoi proprii e schietti mezzi, senza escursioni nel campo delle altre arti, senza effetti di origine dubbia e di deficiente chiarezza quando ancora di confusione manifesta; in questa indipendenza dell'arte, essi poterono meglio convincersi della eccellenza del lavoro; gli è per ciò che nell'opera d'arte della musica istrumentale essi videro, a preferenza, la prova riuscita del vero genio e della sua cultura specifica; in breve, essi la considerarono come la

creazione propria e perfetta dell'arte dei suoni, nel senso limitato a questi suoni, in cui è compresa dalla civiltà moderna per opposizione all'antica. Riuscirono così a porre il gusto e l'attività degli artisti in questa direzione preferita, alla quale gli uomini del paese tedesco erano già istintivamente predisposti, e vi perfezionarono la loro arte ad un punto estremo. Il melodramma rimase indietro; del « *Singspiel* » l'artista doveva curarsi meno. Una suonata, un quartetto, quand'anche eseguito tra amici, in famiglia, nella semplice e tranquilla dimestichezza della casa, senza vanità, senza cercare altro, fuorchè il proprio piacere intimo, non li fece invidiare una apparente serata di opera al teatro.

Queste tendenze furono create e mantenute ancora dai motivi politici e sociali che abbiamo visti già, a detrimento di una grande arte nazionale e del teatro in ispecie, il quale, se un fine doveva avere, esso limitavasi al letterario e a far vedere e comprendere una società troppo speciale, vivendo del gusto di accademia. Altro e più importante scopo gli era impedito dalla stessa condizione della società, in cui la prevalenza delle idee e dei costumi di pochi non potevano che allontanare l'artista dal rappresentarsi le grandi cause della umanità. Quegli artisti non avrebbero potuto comprendere un'arte, che troppo avesse confusi i suoi interessi ideali cogli interessi reali della società. Essi stettero più o meno romanticamente di fronte all'opera d'arte, ma da idealisti puri sempre.

Wagner, che amò quell'arte, venne in tempo opportuno per potere schernire le sue tendenze esclusivamente ideali e rigorosamente morali. E la sua satira non fu un vano giuoco letterario, una malinconia di poeta o una predilezione d'artista; no, essa penetrò

nella vita e si pose alla testa di un'azione, la quale aveva in mira di far comprendere che l'arte significa per il popolo qualche cosa di meglio e di più nobile che un inutile chiacchierio o un diletto frivolo e banale, e che all'educazione di questo popolo col mezzo dell'arte si contribuisce riunendo le sue diverse tendenze, sparse come le fila della società, sotto un sentimento ed un'idea comune. Così Wagner rappresenta nell'arte l'idea del risorgimento nazionale predisposta dalla Rivoluzione; la quale per l'artista deve avere tale risultato, da far sentire tutta la forza della ribellione con cui lo spirito germanico si vendica e si getta sulla reazione dominante, che ha distrutta l'arte teatrale della patria ed ogni sentimento di arte [1].

Secondo la sua idea della rinascenza dell'arte, Wagner ritorna coi soggetti dei suoi drammi alle pure fonti dello spirito tedesco e della coltura nazionale; è di qui che origina la mirabile efficacia dell'opera d'arte, per essere compresa dal sentimento di tutti. Quanto a ciò, se egli procedette sulle traccie dei romantici, lo fece innestando uno spirito pratico in un motivo dell'arte, l'idea rivoluzionaria romantica, che, presso quegli artisti, si era limitata ad un puro entusiasmo ideale. La libertà dovunque e alto gridata, durante le rivoluzioni del 1831 e del 1848, doveva, secondo lui, abbattere ogni pregiudizio, e gli uomini di mente illuminata e pura dell'epoca giuocano, in fatti, su di ciò colla loro fantasia esaltata. La retorica di Schlegel e di Schelling sul ritorno ai tempi primordiali, in cui l'umanità non è ancora guasta dalla colpa, riapparve con Wagner sotto un'altra forma, che, per l'ascendente della novità, la fece anche una volta valere; e anche egli predicò

[1] R. Wagner. « *Deutsche Kunst und deutsche Politik* ». Ges. Schr. VIII.

in nome della Sand e di Shelley, anch'egli, schernendo il pregiudizio della società borghese, fece sue le loro fantasie esaltate e si dilettò di quel paradosso originale e ardito, che aveva tanto piaciuto sotto la penna di Schlegel e di Tieck, quando essi, nei loro romanzi, attaccano i pregiudizii del convivere umano, facendo soprastare alle convenzioni della cultura e della borghesia il loro io e qualsivoglia combinazione del loro ingegno.

Ma Wagner, col suo dramma, col suo teatro, si diresse alle tradizioni dello spirito popolare, alle sue forme, al suo sentimento. Ciò è nobile ed energico, fecondo e benefico per la sua educazione, e a questa si tende coll' opera del risorgimento nazionale.

Wagner, pure sentendo acutamente la forza e le attrattive della vita moderna, colla idealizzazione che egli fa dei caratteri e degli avvenimenti umani, visti in un' ampia relazione ed in uno stretto insieme storico, si trova con la realtà della vita medesima in un contrasto così vivo, benchè solo superficiale ed apparente, dal quale origina tutta la personalità della sua arte. La sua vita stessa, la lotta con le idee reazionarie, dalle quali la società vuole liberarsi, ha in sè l' espressione delle idee del tempo, e da tutto ciò che in essa si agita ed insorge viene a lui la forza della creazione: lo stesso disgusto, la stessa ribellione si manifesta in lui prontamente come idea già formata del nuovo.

L' importanza, che egli osservava nella musica, era espressiva per sua natura, espressiva per vincolo necessario e primordiale, e però artistico nel senso più puro, colla poesia, a lato della quale nacque e si sviluppò. Ma, riducendo la musica e la poesia così al loro vero significato ed al loro vero ufficio di azione collettiva, egli, al tempo stesso in cui si spiegava la

importanza incomparabile, che la musica ha raggiunta oggidì per la nostra cultura, ne riconosceva spostato il perno d'azione. Non come nel secolo passato, egli poteva vedere in essa la espressione poetica naturale e vera di Händel, ma vi osservava solo il portato di una convenzione, di un'applicazione, di un pensiero riflesso, che, sviluppato dall'opera accademica italiana del 1600, si era trasformato in un piacere tutto esteriore, frivolo e vuoto dei sensi. Di qui la contraddizione, il conflitto tra il vero fine dell'arte e l'uso che ne fa la società presente. Ora, il significato, che questa società all'arte annette, non è già alla sua natura che si deve, ma al carattere che gli uomini moderni vi hanno riflesso, alla moda. La moda, operando con forte pressione sulla natura intima, questa ha rimandato all'esteriore un lavoro d'arte calcolato, applicato e perciò arbitrario. Il carattere della publicità moderna è una offesa fatta all'arte; nel risveglio artistico era, per Wagner, connesso un risveglio sociale, che accettasse il vero e legittimo concetto primitivo dell'arte, espresso nel carattere e nei soggetti del Germanesimo antico, ai miti del quale bene conveniva la forma del dramma, come all'espressione del mito greco aveva servito la tragedia antica. Ma la nostra civiltà che cosa aveva fatto della poesia e della musica? L'una, dopo essere stata legge di percezione dei fenomeni del mondo e avere fornita la chiave della speculazione di Pitagora e degli ordinamenti filosofici atti a conservare lo Stato ideale di Platone, aveva pure date le sue leggi al cantore ellenico, per le quali egli trovava la melodia e il canto del coro e infondeva, così, la vita poetica e musicale nel dramma sulla scena. Poscia quest'arte, pure vivificata in maniera nuova dal Cristianesimo, vi aveva, ciò non ostante, perduto il suo vero carattere d'arte. La

poesia, sprovvista della capacità originaria, che veniva ad essa dalla rappresentazione vivente, e ridotta al silenzio della lettura, si è fermata dopo il suo processo naturale di evoluzione. Essa ha corso la lunga china, dalla lirica dei Greci allo sviluppo della tragedia di Euripide, e di qui all'impopolarità della prosa letteraria e della rettorica, che aveva chiamata per vendetta la satira di Aristofane, sino a diventare, oggi, una dilettanza estetica e letteraria. E così la musica e la poesia finiscono in un mondo letterario e giornalistico, nella odierna società, che non gode di esse, ma le discute, e in mezzo alla quale esse si aggirano stentate e improduttive. Ora, egli è contro questo stato di cose che Wagner eleva un grido di dolore e di ribellione, egli, il poeta nel senso vero e sublime in cui Eschilo e Shakespeare erano poeti.

Giacchè, come doveva essere contrariante per quest'uomo, che guardava e comprendeva il mondo dell'arte nella sua purezza primitiva, il vederlo trasformato in un mondo letterario! E a questo mondo dell'arte falsamente democratizzata egli getta ora la sua sfida. Coll'audacia e la tenacità della fede, quest'uomo, pure lusingato dalle impressioni del presente, si mette in mezzo al suo tempo ed al suo popolo, al quale ogni fenomeno parla di risveglio a vita nuova sociale; così a questo popolo, che si dà tutto pel risorgimento della nazione, egli farà sentire ed amare l'arte, che gli narri le gesta degli eroi de' suoi tempi primitivi, a questo popolo egli farà comprendere ciò che gli ricordano e gli esprimono le intime voci del suo essere, in una parola, vorrà che l'arte gli insegni a conoscere se stesso nella rappresentazione della propria vita. E al momento politico nazionale, al momento di sviluppo storico di un popolo ecco accompagnarsi l'arte, che vi corrisponde

e che meglio esprime le aspirazioni degli uomini odierni. L'opera d'arte, in questo caso, non può a meno di non essere subito compresa; la garanzia della sua efficacia stà nella disposizione permanente dello spirito germanico e nelle cause storiche, che lo determinarono quale esso è oggi: ora è questo spirito che dimora in essa e vi lavora; l'arte e la sua opera è nata appunto e cresciuta in virtù di quella disposizione e di queste cause; essa entra nel circolo delle aspirazioni comuni del popolo e si compenetra in esse.

Ma nel mondo esteriore è tal vizio, che lo pone in contrasto, a tutta prima, con lo spirito di una simile opera d'arte: qui tanta altezza, là l'effetto attraente della moda. Per questa contraddizione, il momento, nel quale l'opera d'arte deve essere realizzata, esige che l'ambiente del mondo visibile scompaia.

XXV.

Wagner si era fatto adulto prendendo parte con ardore ed entusiasmo a tutte le commozioni politiche e sociali che, in Europa, esprimevano dovunque il desiderio della libertà. Ma, se egli aveva seguito la Rivoluzione di luglio con un'esaltazione lirica, più tardi era avvenuto altrimenti, e questa esaltazione si manifestava in una direzione più positiva. Quando, a Dresda e a Vienna, le baionette scintillavano e si succedevano nelle piazze e nelle strade le scariche delle fucilate, egli eccitava il popolo alla rivolta colla parola, coll'esempio e coll'entusiasmo della giovinezza; e nel 1859 inveiva col mezzo di scritti polemici contro l'invasione del gallicismo che egli odiava, in fondo, quanto la reazione tedesca, egli, che un anno dopo invocava per i suoi lavori l'ospitalità dell'*Opéra* di Parigi. E quando, nel

1870, il cannone tedesco vendicava ancora le sventure sofferte dalla patria e il tradimento di Napoleone terzo, come, nel 1813, aveva vendicato quello del primo, Wagner trovò ancora, e più che mai, viva quella esasperazione vendicativa e maledetta, che gli fece lanciare in mezzo alla più grande sciagura la parola concitata dello scherno e dell'odio represso così lungamente ed a prezzo di tante umiliazioni. Fu l'ironia atroce di un animo sconvolto dal delirio del trionfo, che non gli permise di sentire la bassezza di insultare, in una farsa banale e selvaggiamente crudele, i Francesi dentro Parigi stretta d'assedio.

Sotto i colpi della sua grande sventura, il sentimento della patria lo aveva ammaestrato, lo aveva fatto sperare, diretto e salvato. Egli aveva assistito alla organizzazione della vita di Stato prussiana, alla preparazione delle cose militari; era stato dei più audaci fra l'ardita gioventù patriottica, fiera, rivoluzionaria; con ogni maniera egli aveva rappresentata la difesa della libertà, la rinnovazione del pensiero e degli studii. Egli avrebbe voluto essere un nuovo Fichte per animare la gioventù forte, intelligente, capace, operosa e porsi, come lui, alla testa dei rivolgimenti prodotti dalle nuove circostanze storiche, colla bandiera tedesca che il geniale barone di Stein aveva consegnata all'illustre pensatore, chiamandolo all'Università di Berlino. Al pari di Fichte, avrebbe voluto essere l'evocatore di quel grande entusiasmo patriottico che ora, come un giorno vinse la campagna militare del 1813, avrebbe voluto vincesse le campagne della Rivoluzione.

Così l'uomo si fece, temperando, ma pure, in sostanza, mantenendo quelle medesime idee, le quali avevano posto in lui il germe di ogni sviluppo ulteriore. E però egli intendeva la lotta per una verità sola, che gli si

manifestava come libertà nell'arte e nella politica ad un tempo; per ciò, combattendo per la sua patria e la sua arte, non lo avrebbe fatto nel nome delle antiche dinastie, come neppure in quello delle vecchie convenzioni artistiche; in nessun caso egli si sarebbe sollevato per esse; egli non voleva saperne di questa libertà in doppio senso, rivoluzionaria da una parte, tirannica dall'altra, e disprezzava, così nell'arte come nella politica, quella maniera di pensare e di fare che, in nome della libertà, andava sempre più smascherandosi, come anche oggi succede, quale reazione.

Il suo ideale era ben altro. Egli vedeva lo Stato vivere di una vita falsa, tormentata, inetta al fiorire della società e dell'arte. Alla Rivoluzione egli aveva gridato di rispondere, di sovvenire ai bisogni del popolo, di essere tutta per il suo sentimento, per la sua educazione, uniche cose sante ed autorizzate. E però, tutto ciò rimane insignificante nel vero senso pratico ed ogni sua frase è un'aspirazione geniale verso il mondo della libertà e della fratellanza, verso i tempi primordiali della società, i tempi dell'arte sovrana fra il popolo; e la giovinezza ancora si diletta in lui di questo giuoco dello spirito, di questa satira politica esercitata in nome dell'Ellade perduta, mentre l'uomo si ritira nell'arte, il solo ideale rimasto incolume, e, se ritorna a quello politico, egli lo fa riconoscendo la inettezza e la deficienza con cui la Rivoluzione si era messa all'opera. Ma, se il carattere assunto dai rivolgimenti del 1848, si opponeva alle sue aspirazioni, bene restava in lui quel patriotismo fortemente sentito ed immutato, in cui fu la fonte del carattere e della direzione, che prese la sua arte; un patriotismo che gli permise di vedere più tardi, non di mal occhio, il nuovo assetto politico della Germania

e finalmente di avere fiducia in esso. E quando vide nella costituzione dell'impero una forza ed una grandezza, sotto la cui garanzia le masse sparse potevano riunirsi e l'arte esprimersi, compresa, a queste masse, l'idea del rinnovamento nazionale si attaccò sempre più alla sua arte ed egli consacrò la sua attività al fine di raggiungere questo bene, che è il sentimento dell'unità della patria, nella misura delle sue forze, nella specie del contributo che all'edificio della grandezza e libertà della patria un artista doveva portare. Ed egli non era mai contento di ciò che aveva fatto in vantaggio della causa nazionale. In mezzo a molti dubbii, essa fu la fiaccola che lo guidò; quell'entusiasmo anzi diventò in lui arte e poesia non solo, ma pregiudizio. Questo crebbe insieme col sentimento nazionale, stimolato dall'amarezza di un popolo contro un altro.

La causa artistica di Wagner, lo spirito e l'essere della sua opera d'arte prese consistenza dall'ammirazione palese, esagerata anzi in lui, di ogni proprietà pura ed originaria dello spirito tedesco e dal disprezzo di ogni carattere del sentimento latino. Come i poeti e i filosofi del romanticismo, egli combatte sul terreno dell'arte e della filosofia, anzitutto in nome della Germania, poscia generalizza la causa dell'arte e parla in nome della umanità. E quando egli insisteva sulla importanza del teatro, come istituto educativo per la nazione, egli si metteva al punto di vista di Arndt, di Schenkendorf e di Fichte, questi suoi autori prediletti. E anch'egli, dietro l'esempio di Fichte, cantò il popolo tedesco come popolo originario, esaltò le sue qualità, la sua lingua, il suo spirito profondo, disponendo così la materia dei proprii drammi, che di quel popolo dovevano significare l'importanza morale e culturale, il destino storico visto nelle sue fondamenta e al primo suo

stabilirsi nella leggenda popolare. L'entusiasmo per la Germania medioevale qui crebbe come un germe, che non era stato ancora sfruttato a bastanza dal romanticismo letterario e filosofico, e prese la veste del dramma. E dal « *Lohengrin* », l'impero tedesco, l'imperatore, la magnificenza e la bontà dei tempi antichi risorsero in onore, celebrati nei « *Maestri Cantori* », negli avvertimenti e nelle considerazioni del poeta Hans Sachs e nel « *Siegfried* », con tutto l'entusiasmo di libertà, che riceve, nei « *Nibelungi* », la loro espressione drammatico-lirica incarnata nello stesso eroe del Reno.

Tutto questo fu onorato in Germania come materia, culto della vita e come materia e culto dell'arte. Lo spirito del tempo manifestavasi così e si imponeva; erano sentimenti subito compresi da tutti, spontanei e che si ripercuotevano in tutti i cuori; i palpiti di tutta una nazione erano per questi sentimenti e queste idee.

I « *Nibelungi* » esprimono lo spirito di un popolo che, per l'eroismo delle guerre e delle rivoluzioni, rappresentato in *Siegfried* (l'espiatore di tutti i tormenti della patria quasi distrutta dallo straniero) si mostrava libero e forte nella sua piena luce. Da questa epoca, il senso allegorico non abbandona più il dramma di Wagner e lo si rinviene ancora ne' « *Maestri* » e più tardi nel « *Parsifal* ». Per ciò si può leggere qualche studio interessante e più temperato, comparso nei « *Bayreuther Blätter* » di questi ultimi anni. E, preparato fortemente allo studio dell'antichità e del medio evo germanico, il nostro poeta si fece a scegliere ed a sviluppare i suoi soggetti con ricerche penetranti intorno alla lingua, alla storia, alla mitologia ed alla filosofia. Il racconto del medio evo è da lui presentato nella luce del carattere antico e dell'antico

stile del mito originario, grande e semplice nella sua quieta solennità, senza nessuna esuberanza, senza aggiunte gotiche, liberato dalle tendenze cristiane e morali, senza quella mescolanza romantica propria dei nostri giorni, la quale, per un plagio tutto esteriore ed insignificante, ha fatto di alcune leggende altrettante fantasmagorie da palcoscenico, cose di azione coreografica senza pensiero, la peggiore specie di decadenza che abbia incontrata l'opera italiana, dopo la metà del 1600. Gli antichi non conoscevano la rima; ebbene, via la rima dalla poesia, almeno in quanto è rima e metrica meridionale del verso; in generale, tolgasi dalla poesia ciò che gli antichi non usarono. La rima iniziale delle consonanti che, per mezzo della radice, designa al sentimento il significato della parola, vi è preferita, mentre l'altra, stimata un giuoco sonoro puro e semplice, è schernita, quasi abbandonata nel « *Tristano* » e affatto poi nei « *Nibelungi* », e, se di nuovo è ammessa, come ne' « *Maestri cantori* », ciò avviene per esercitare su di essa la satira. Anzi, in quest'opera, se la situazione lo permette, si fa la parodia del verso, della rima e della musica insieme, quando nelle allusioni alla vita borghese, privata e publica, ingenua o mariuola dei tempi andati, come nella scena in cui David spiega a Walther le regole, i nomi, le convenzioni della tabulatura, o quando Pogner bonariamente bandisce il concorso poetico, nel continuo giuoco in cui dal poeta è pigliato il Beckmesser, nei cori delle corporazioni dei mestieri, nella serenata di Beckmesser, nella scena dei pugni, nella ronda della guardia notturna, che rammenta una maniera popolare antica riprodotta umoristicamente. L'impiego di questa satira, come elemento drammatico, avviene spesso in Wagner, nel « *Siegfried* », per esempio, nei soliloquii di Siegfried, nel secondo atto,

nella maniera di esprimersi di Alberich e di Mime nel « *Rheingold* » e nel « *Siegfried*, » in tutta la parte di Loge nel « *Rheingold* », in mille combinazioni di parole nei versi, di suoni strani degli istrumenti adoperati con intenzione, in guisa barocca e ingenua, come materiale astratto dell'arte, in mille esempii facilissimi a rinvenirsi per chi sia solo discretamente pratico delle partiture del maestro.

Nei suoi drammi, la satira è posta in direzioni differenti, ed ora è sociale e politica, come nei « *Nibelungi* », ora politica e letteraria, come nei « *Maestri cantori* »; essa rimane talvolta satira poetica e musicale o serve come una pura dilettanza letteraria, tale altra penetra nel campo della vita. Giacchè, l'opera totale di Wagner, che è essenzialmente rivoluzionaria, non solo colpisce l'arte e tutto il movimento della poesia e della musica nel dramma, ma va più in là ancora, e penetra nelle condizioni sociali, dove sono appunto le colpe originarie e di principio dell'arte ridotta ad un non senso di arte, ad una negazione, al mestiere, e queste condizioni sociali rimangono alla loro volta colpite così dall'arte, come dalla speculazione filosofica.

Si osservi bene; la forma ed i caratteri nel « *Siegfried* » e ne'« *Maestri cantori* » hanno spesso un fare aristofanico. La satira, che si muove là dentro, prende di mira un indirizzo artistico, ma, nello stesso tempo, un indirizzo sociale e religioso. Essa scopre la ingenuità e la pedanteria dell'arte affetta dalla preoccupazione morale e polemizza contro l'arte in voga. L'artista, come uomo e filosofo generalizzatore della propria causa, attacca l'andamento dell'arte e della civiltà, perciò egli colpisce lo spirito della società moderna, cercando di provocare il sentimento puro ger-

manico, di incoraggiare la manifestazione schietta ed ardita che egli rappresenta nell'arte e di abbattere il gallicismo. Egli dà battaglia nell'arte in nome del Germanismo, il cui significato egli estende successivamente sino ad importanza umana. Di ciò parlano le allusioni di Sachs e di Pogner ne' « *Maestri cantori* », i caratteri dei « *Nibelungi* », nei quali, e specialmente in *Siegfried*, è rappresentata la forza e la profondità dello spirito tedesco, ciò che esprime pure il misticismo umanitario del « *Parsifal* ».

L'orgoglio nazionale germanico riceve con Wagner la sua espressione più giovane, fresca e ardita; ciò che serve a dare fondamento al suo entusiasmo è la storia, la poesia medioevale, il romanzo, la fierezza degli antichi tempi eroici. A sviluppare i suoi drammi, sino dalla prima concezione drammatica del mito dei Nibelungi, egli si prepara con uno studio sui *Nibelungi*. Le imagini degli antichi eroi, predoni e pirati naviganti lungo il Reno in cerca di avventure e di guerre, diventano in lui figure che provocano splendidamente la sua imaginazione e lo entusiasmano. Siegfried, l'eroe, il dio della luce e del sole, è la nuova Germania che si solleva, combatte e uccide il drago della nebbia; è la Germania del risveglio e della libertà. È da questi fatti degli eroi germani richiamati in onore nel dramma, che il popolo ha da apprendere la sua importanza e grandezza originaria. L'antico regno patriarcale, l'antica età tedesca, l'antica barbarie diventa una smania, una frenesia e però soggetto dell'arte col quale si toccano pure le corde del patriottismo; l'artista ne è così compreso, che ne fa altresì un'arma per combattere il costume, il pensiero straniero. L'antica ruvidità teutonica appare come il contrapposto della mollezza latina. Si sente questo nella società d'oggidì in Ger-

mania: il forestiere, che vi rimane per qualche tempo, nota come sì fatta ruvidezza vi sia oggi in tutte le classi così in onore, che essa è stimata la lettera di nobiltà germanica, la quale dà il diritto di guardare con superiorità e disprezzo i popoli di razza latina. Si vede come l'arte ha corrisposto anche a questo carattere dell'epoca e della società.

La pittura geniale della borghesia del medio evo, nei « *Maestri cantori* », origina da un medesimo entusiasmo. Il sacro terrore, che emana dal « *Parsifal* », è ancora l'entusiasmo dell'artista romantico, invaghito dell'antica grandezza, dell'antica età piena di poesia, di sogno e di mistero, che gli parla all'immaginazione rappresentandogli l'ambiente e gli uomini dell'epoca feudale germanica, la vecchia cattedrale, le tombe dei cavalieri e degli eroi, i sacrifici religiosi che, nel buio delle chiese gotiche, sotto le navate alte e solenni, nell'assopimento di ogni senso mondano, lo empiono di mistero, di santa paura, di sentimento soprannaturale, e ne fanno uno allucinato.

Si vuole, come un giorno avevano fatto i poeti romantici, far risaltare dalla storia della Germania il carattere specificamente tedesco e tutto si pone in servizio di questo fine, la lingua, l'arte, la grammatica, la scienza, i costumi, la religione. La lingua è decantata nelle sue forme antiche come l'espressione della poesia di un popolo originario, che giunge, per mezzo di essa, alla coscienza del proprio spirito e del proprio valore storico. È un'ebbrezza di sentimento nazionale che si vuole comunicata all'opera d'arte. Anche la religione ha da valere solo in quanto è rappresentata nella moralità del Cristianesimo tedesco per opposizione a quello latino.

La fede popolare, la quale è l'anima di tutto il

movimento artistico, che prende il nome da Wagner, trasmessa ai soggetti drammatici con quella tinta pagana, che li vivifica abbattendo il carattere morale e bigotto di cui il Cristianesimo li aveva rivestiti, la fede popolare presta elementi di ogni specie, determina i caratteri, che sono tolti da romanzi e leggende piene di poesia naturale in cui, come nei « *Nibelungi* », sono rappresentati giganti, eroi, dèi, elfi, coboldi, ondine, forze ed elementi naturali umanizzati; ma le figure evocate sono evidenti e piene di vita. Agli elementi naturali è accordata la maggior simpatia e a queste nature animate si dà tanta importanza, che esse diventano, in fine, le cause che determinano gli avvenimenti e la loro soluzione. Con questa forza veggonsi agire, nei « *Nibelungi* », figure come Wotan, le figlie del Reno, le Norne, Erda ed altre, o la potenza costringente del destino, l'acqua, il fuoco, gli spiriti dell'aria, dell'acqua e delle regioni sotterra, le erbe e i frutti della terra, i nani, i giganti, gli eroi, forze naturali più che altro, oppure esseri, che hanno da interessare per la loro virtù simbolica ed il loro significato allegorico. Talora la fede popolare è anche utilizzata come base dell'azione, con una espressione dolce, piena di estasi ascetica, di mollezze e delirii erotici, come nel « *Tannhäuser* », che, in gran parte, è satirico o nel « *Parsifal* »; e allora lo stile si fa meno energico, più incerto e stemperato, ciò che è da riflettersi ancora rispetto a caratteri come Siegfried, Tristano e Brünnhilde. Se il personaggio riceve un'anima, esso diventa tipico nel senso tedesco. Così è di Senta, Eva, Elsa, dolci e piene di sentimento romantico, le quali hanno da valere come il tipo della donna tedesca.

L'adorazione della potenza naturale e soprannaturale suggerisce all'artista il dominio su gli esseri, che a

quella soggiacciono come schiavi, e quando se ne distolgono, ciò avviene soltanto per temerla e per essere da essa subito raggiunti. Per cui, nell'azione sono introdotti, come elementi di arte, e con la cura di ottenere per essi il lato terribile all'azione stessa, tutti gl'incantesimi, gli espedienti per esercitare la magia, i miracoli, i simboli della religione, i misteri, gli anelli incantati, i filtri d'amore, le erbe, gli uccelli che indicano il cammino agli eroi e cantano le istorie predicendo gli avvenimenti, come nel « *Siegfried* », le apparizioni degli spiriti, i cavalli incantati galoppanti nell'aria e montati dalle amazzoni invincibili e superbe con gli elmi e gli scudi d'argento, con le visiere e le armature abbaglianti, che si gettano sul nemico facendo saltar le lance, le apparizioni degli dèi vendicatori in mezzo a lampi ed a fulmini, la ribellione dei guerrieri, l'ira dei numi, il destino, la colpa degli eroi, il sogno e il lamento delle figlie dell'acqua: tutta una natura orrida e selvaggia che atterrisce, tutta una età fantastica è schiusa agli occhi dello spettatore, tutto un mondo di violenze e di brutalità selvagge, di barbarie teutoniche, con l'antico eroismo cavalleresco, l'anima e la fede delle spose, è rimesso in onore. Tutta la psicologia degli esseri evocati è ridotta ai suoi elementi e, come tale, è magnificata: la vita umana si giova di questi elementi che essa riduce a fedeltà, onore, amore, e sui quali si richiama l'antico costume dei primi uomini della razza, dei primi re dei Gibicungi dominanti sulle sponde del Reno. La tendenza a far rilevare la proprietà e il sentimento nazionale si scorge facilmente in mezzo a questa poesia. Nel dramma essa è portata dall'esaltazione e dalla verità mirabile, con cui il poeta fa rivivere le figure di quel mondo antico, selvaggio e sublime.

Ma, con simili tendenze, l'arte vuole parlare alla gioventù e formarla ardita, perchè, in nome della libertà, essa entri nel campo della causa nazionale. Se Wagner certamente non trovò il suo tempo pieno di quelle speranze, che il teatro tedesco dava all'epoca di Goethe e Schiller a Weimar, di Iffland a Berlino e di Giuseppe secondo a Vienna, (giacchè i fini utilitarii dell'esistenza, i quali non permettono di occuparsi d'arte, il gusto di ogni classe di cittadini portato al divertimento che distrae, la indifferenza dello Stato, in cui tutte le forze sono assorbite dalla potenza dell'utilità, non possono chiedere al teatro che piaceri analoghi,) il poeta-musicista tedesco, nondimeno, trovò nei sentimenti del suo tempo una disposizione favorevole. Nobilitando il carattere delle rappresentazioni teatrali, egli indicò allo Stato di quanta importanza e significato fosse il favore che egli chiedeva si concedesse al teatro e che cosa fosse una nobilitazione del gusto di arte nella condizione sociale di tutto un popolo. In questo senso, la Germania aveva trovato il suo artista. A un sì fatto rischiaramento dell'arte nazionale doveva corrispondere uno stile, il quale risultava dall'accordo delle aspirazioni artistiche, concretate nella specie dei soggetti del dramma reso sensibile da codesto stile, con le aspirazioni sociali e nazionali. Wagner giudicava essere lo Stato « chiamato a sostenere un'idea nazionale », per cui, più tardi, rinfacciava alla Prussia di « non aver voluto trattare quell'elemento di coltura nazionale, che è il teatro, come aveva considerata la politica » [1], poichè egli non comprendeva l'arte e la politica disgiunte.

[1] R. Wagner. « *Deutsche Kunst und deutsche Politik* ». Ges. Schr. VIII, pag. 155.

Ora, vista l'inettezza dello Stato e della nobiltà a compiere quella vocazione dell'arte tedesca, che era connessa intimamente coll'altra della politica, tanto da mostrarsi come una sola e medesima, egli sognò per la sua arte la protezione di un monarca; dopo lunghe lotte e sofferenze d'ogni sorta, egli la trovò solo nel 1864, nel giovane re di Baviera.

XXVI.

Noi tralasciammo di accennare ai principali momenti della vita di Wagner nel periodo, in cui egli nutriva qualche speranza di dare effetto ai suoi desiderii ideali. Ciò non doveva avverarsi così presto. Nel 1859, la sua vita foggiavasi in guisa che, fra le ristrettezze economiche, la febbre di togliersi da una posizione chiusa al compimento dei suoi disegni e la strana smania della indipendenza e del lusso, essa non poteva più a lungo durare. La libertà dell'arte formava la sua aspirazione: la libertà, al cui grido tutto il suo essere si commoveva fremendo e per la quale egli stesso aveva agitata la sua bandiera, la libertà con tanta forza bramata come l'anima di redenzione dell'arte, egli l'aveva vista soffocare dalla reazione e gli era costata l'esilio. Ma l'arte vuole un uomo libero e per la emancipazione e la libertà dell'arte quest'uomo dà la sua vita. L'amicizia lo sovviene e lo lascia al suo lavoro; ma esso non è fecondo che di assai poche gioie per l'artista: il mondo non è a giorno dei suoi rivolgimenti intimi, delle sue lotte, dei suoi risultati. Questo stato di cose è però insopportabile e per il retto senso dell'uomo ha un tale avvilimento, dal quale bisogna uscire ad ogni costo.

Poichè questo mio studio nulla ha di comune con

vuote compilazioni di racconti aneddotici e di curiosità, così io non mi occuperò di tutto ciò che, al riguardo di Wagner, seppe trovare, a quest'epoca, l'ignoranza e l'invidia, frivole ed innocue istorie, delle quali non mette conto parlare, e che pretendevano però di iniziare, con lo scherno, l'opera della demolizione. Ed anche quella lotta meschina incominciò ora fra due specie ugualmente volgari ed inutili di esaltazione, l'una aspirante al nuovo, l'altra reazionaria, le quali non furono che lustra, mestiere e seccatura. Tuttavia, io proverei il desiderio di ristabilire certi fatti, se già il tempo non avesse rettificato da per sè il valore di molti fra essi e invertite, con nuova forza, le parti. Sì, l'esito di certe battaglie è dal giudizio del popolo repentinamente cambiato, e Wagner, il vinto di un tempo, è proclamato oggi il vincitore.

Sino dal 1850 egli occupavasi del mito dei Nibelungi. Con un soggetto di tale natura, con un disegno drammatico così gigantesco e però di esecuzione difficile e lontana, con il misticismo solenne, che era gran parte nella sua vita, si capisce come Wagner fosse dolorosamente contrariato, ma non sorpreso, nell'osservare in qual modo i progressi della nuova critica d'arte andavano facendosi, in Germania, sempre più forti; essa si dirigeva, in ispecie, contro il romanticismo. Egli reagì intimamente; noi sappiamo con quale nuova forma altamente drammatica egli aveva voluto dare un nuovo effetto all'ideale romantico e con quale seria preparazione di studii egli si fosse accinto al grande lavoro, richiamando, per primo, sul mito dei Nibelungi l'attenzione del publico e l'interesse dei letterati. Ma per quella repentina contrarietà che la critica e l'arte di Börne e di Heine avevano suscitata verso quella specie di soggetti mitici, parodiandone le figure e, poichè, in

ogni modo, l'effetto di un'opera, come i « *Nibelungi* », era da considerarsi ancora assai lontano, l'artista desiderò di soddisfare le aspirazioni del suo spirito con un lavoro d'arte più presto attuabile, benchè non meno di carattere mitico, e compose « *Tristano e Isolda* », un dramma già da lungo tempo meditato. Tuttavia, tanto lavoro non serviva a lui più che ad appagare la sua imaginazione tormentata dagli stimoli del nuovo, se l'esecuzione delle sue opere rimaneva come un sogno, se egli, coll'arte sua, viveva nell'esilio, che gli aveva tolta qualunque comunicazione colla vita dell'arte e la possibilità di far rivivere le sue opere con la retta e pratica attività, l'ardire ed il fuoco di cui era provvisto. Se la patria gli negò di rinfrancarsi della sua vita ristretta, egli, per uscire dalle sue condizioni intollerabili, dovette rivolgersi al paese straniero.

Come, in breve tempo era stato distrutto l'entusiasmo col quale Wagner, ritornando dalla Francia, nel 1842, salutava liricamente la patria e la libera vita di una grande arte riconosciuta!

Una commovente incertezza, che lavorava nel suo spirito, si era trasmessa all'opera d'arte ed al suo organismo. Egli stava fra la fede nella sua nuova idea e il bisogno, che gli suggeriva, se non di sacrificarla, per lo meno di attenuarne la manifestazione. Di questo stato di spirito risentono il « *Lohengrin* » ed il « *Tannhäuser* »; ma di una siffatta condizione, assai naturale e spiegabile e che non era già di dubbio rimpetto allo spirito, alla forma e all'essere della sua nuova opera d'arte, quasi nessuno, in Germania, volle accorgersi, e sopra tutto gli uomini più svegliati e più destri nella critica e nell'arte dell'epoca, profittarono. Essi insinuarono di quanto svantaggio ad un'azione teatrale doveva essere appunto la condizione del suo autore, che

lo obbligava a restare lontano da ogni contatto col teatro; e di questo motivo ben seppero servirsi gli *amici* di Germania per fare scontare all'artista la personalità ardita di lavori come « *Lohengrin* » e « *Tristano* ». Essi ebbero la speranza di farlo apparire fuori di ogni pratica, giacchè essi consideravano la rappresentabilità delle sue opere nei limiti consueti della professione e del gusto di arte da essa consacrato. Ma questi raggiri, queste macchinazioni poterono, tutt'al più, ritardarne il giudizio da parte del publico un anno, due, dieci, e poi? Venne l'opera d'arte a dire essa, da per sè, che cosa era e voleva.

Nella sua vita, Wagner non aveva nascosto mai l'attrattiva e la stima che, in riguardo dell'arte, gli suscitava la città di Parigi; nelle circostanze attuali poi, un successo costì, era per lui della più grande importanza: mentre per la sua anima d'artista esso rappresentava il vigore, l'eccitazione di cui abbisognava da tanto tempo, per l'arte e per le sue opere significava la vita e la voga che solo una città, come Parigi, può dare in tutta l'Europa. E poi, se la Germania gli era chiusa, e se i suoi nemici operavano, con tanta gelosia, il possibile perchè, nella patria, il sentimento publico si opponesse alla sua arte, egli, per promuoverne il riconoscimento, non seppe, nè potè fare meglio, che volgere lo sguardo a Parigi. Egli voleva altresì disperdere ogni malinteso coi suoi nemici politici e ciò incontrava ostacoli d'ogni specie; la invocata ospitalità della Francia, dunque, aveva un doppio significato per l'artista e l'uomo, che lottava a fine di conseguire la libertà. Quell'ospitalità, per ottenere la quale egli si esponeva ad ogni specie di sacrifici, pareva che, per le condizioni mutate, non dovesse avere per lui le delusioni e le sventure di un tempo; gli sembrava che anche la sua propria condi-

zione dovesse inspirare delle simpatie, che avevano sino allora taciuto. Scrisse a Berlioz sul significato e sulle tendenze della sua nuova direzione artistica, sulle intenzioni, che gli facevano desiderare e sperare l'accoglienza fatta alle sue opere da parte di Parigi; all'autore dei « *Troiani* » raccomandò il « *Tannhäuser* », la cui rappresentazione all'« *Accademia imperiale di musica* » era già stabilita e, nel principio del 1860, dato il cuore a tutte nuove speranze, questo eterno ingenuo, si credette, a Parigi, alla vigilia di un successo.

Nessuno può cambiare i fatti, ma, se la coscienza lo impone, è d'uopo alla critica di rivederne il processo e di ristabilirne l'importanza.

È curioso destino quello di Wagner: gioie insperate vicine a disinganni crudeli. A Zurigo, egli imaginò, per lunghi anni di lavoro indefesso, di tenere in pugno la gloria acquistata, dominando lo spirito, che reggeva l'arte nel teatro, disciplinando ed associando gli istituti d'arte intorno a lui. Mentre egli sognava di vedersi a capo del movimento, che aveva per fine la restaurazione del teatro nazionale germanico, fu improvvisamente svegliato dall'idea di fare rappresentare a Parigi il « *Tristano* » che aveva già finito. La sua eccitazione ideale gli faceva coltivare seriamente un simile progetto, quando da Parigi appunto, dopo esservi stato importato da un professore e da un musicista di Colonia, si divulgava già e faceva eco in Europa il detto satirico, « *la musica dell'avvenire* ». Questi avveniristi erano Berlioz e Wagner che il publico aveva in un concetto medesimo: essi valevano come due ingegni fuori di strada; e quelli stessi, che si erano incaricati di travisare e deridere le idee esposte nell'« *Oper und Drama* », portando a Parigi il trovato pellegrino della « *musique de l'avenir* », le quali tre parole

erano tutto ciò, che essi ne avevano capito, quelli furono appunto, i quali, invidiando a Wagner i successi delle sue opere in Germania, ed in ispecie del « *Lohengrin* », gli rinfacciarono l'inazione dannosa a cui era costretto, trovando in essa motivo per condannare il « *Tristano* » come ineseguibile; e furono essi, i quali, all'annunzio che Wagner cercava di togliersi da quell'inazione, pigliando le sue misure per ottenere la rappresentazione del « *Tannhäuser* » a Parigi, anzichè mordersi le mani di codesto, cercarono di trarne profitto per se stessi e per la guerra, a cui li costringeva ormai il loro partito preso ed il loro errore.

Veramente il desiderio di Wagner di tentare la rappresentazione delle sue opere a Parigi si collega non col « *Tannhäuser* », ma col « *Tristano* ». Nell'estate del 1859, egli credeva di poter fare rappresentare il « *Tristano* » a Carlsruhe; il Granduca di Baden glielo aveva promesso e, dietro preghiera di Wagner, cercava di ottenergli di ritornare libero in Germania e fissare la sua stabile dimora in quel Granducato. Ciò non gli fu possibile. Wagner, intanto, da Parigi aspettava di essere chiamato a Carlsruhe, quando qui appunto si pensava come comunicargli che, non ostante l'intromissione di un così alto personaggio, alla sua domanda si aveva risposto con un deciso rifiuto. Come al solito, si preferì di mentire, e la convenzionale menzogna fu di far dichiarare impossibile l'esecuzione del « *Tristano* ». Wagner, saputo che ebbe questo, pensò di mandare ad effetto a Parigi, con artisti tedeschi, ciò che, forse involontariamente, gli era stato negato a Carlsruhe. Ma la natura del soggetto dell'opera e specialmente il non contenere essa il ballo, al quale, per tradizione antica, il publico francese e

quello dell'*Opéra* in particolare, tiene assai, furono le vere ragioni, per cui si consigliò e si indusse Wagner a sostituirvi il « *Tannhäuser* », il quale, con l'aggiunta di qualche danza era, fra le sue opere, l'unica che si raccomandasse di preferenza per essere rappresentata nella capitale della Francia.

Egli vide uno stupefacente ritorno di fortuna, quando, a Parigi, dopo i tre concerti dati da lui in preparazione del « *Tristano* », con frammenti di quest'opera, sentì tutta l'arte ufficiale o no, la stampa ed il publico occuparsi seriamente di lui. Alle Tuillerie si parlava di Wagner, l'ambasciata tedesca aveva perorato la sua causa, l'imperatore aveva ordinata la rappresentazione del « *Tannhäuser* » all'« *Académie imperiale de musique* ».

Ora, dopo un rovescio di fortuna, a salvarlo dal quale non aveva giovato nè l'amore degli amici, nè l'amicizia dei potenti, ecco Wagner trionfare di ogni difficoltà (ed erano gravissime e molte) e vedersi messo a disposizione tutto l'istituto della grande *Opéra*. Ogni acquisto da lui desiderato fu subito fatto senza riguardo a spese, per quanto ingenti; in ispecie quanto alla messa in scena della sua opera, confessa egli stesso che essa fu allestita in modo di cui egli, fino allora, non aveva avuta idea. E tutto ciò a Parigi.

La sua felicità però si sostenne poco: gli fu anzi subito sciupata dal modo col quale egli vide prepararsi l'esecuzione del « *Tannhäuser* ». Provvisto di una gran forza d'animo e di sufficiente umorismo, che, nelle condizioni presenti, gli aveva rinvigorito lo spirito, egli si rappresentò chiaramente l'esito della sua opera; non una delle tendenze artistiche, delle intenzioni drammatiche, delle qualità interne avrebbe potuto emergere, perchè l'« *Opéra* », questo gran

teatro, vi aveva rinunciato da un pezzo per raccogliere l'interesse del publico o di una parte di esso, sul *Ballo*. Egli rifiutò al direttore del teatro ed al ministro di Stato di aggiungere alcune danze nel secondo atto, disposto a far ciò nel primo, la qual cosa non era di nessuna importanza, perchè l'abbonato parigino va al teatro dell'*Opéra* al secondo atto per vedere il ballo. Ben presto, per altre ragioni ancora, Wagner fu dolorosamente convinto che la rappresentazione sarebbe stata usuale e mediocre. Egli volle ritirare la partitura; non glielo si permise; si era deciso a dirigere egli stesso l'orchestra che trovava senza anima e senza slancio nelle mani del solito direttore; nè anche questo gli riuscì. Alle prove di scena ogni speranza cadde; anche gli artisti si sentirono svogliati ed avviliti dall'attitudine dell'opinione publica che qualcuno si era incaricato di predisporre avversamente all'opera ed al suo autore. Quale impressione doveva ormai aspettarsi dal publico questo artista, pel quale si lavorava da ogni parte a fine di procurargli antipatie e derisioni? E per questo i suoi nemici avevano un mezzo sicuro e potente: la stampa. Essa si diede ogni cura di circondare la presentazione del nuovo artista con la luce più ostile.

Ma egli stesso si accerchiò di nemici appena si staccò dalla pluralità degli artisti. Perchè egli aveva l'orgoglio di voler portare nell'opera quella libertà, verità e forza drammatica di cui Rossini riconosceva tutto il significato ed il valore, quando appunto, ritiratosi dal mondo dell'arte, egli si spiegava chiaramente sulla nuova direzione e sulla estensione, che il melodramma aveva assunto. Quella attitudine di artista rivoluzionario ed innovatore, esagerata dalla gelosia e dalla tendenza di qualcuno fra i più noti artisti e critici coetanei, i quali,

nelle questioni dell'arte, mescolarono la loro personalità, irritò vie più i musicisti serii, i dotti della critica, i professori, dai più potenti ai volgari. Il suo atteggiamento fu giudicato quello di un presuntuoso, fatuo e superbo; essi gli si avventarono contro per abbatterlo, e poichè quest'uomo, non contento del giudizio favorevole, che, in Germania, dovunque portavasi sulla sua arte, non contento che il « *Lohengrin* » fosse così bene accolto e giudicato in ispecie con tanto calore a Lipsia ed a Berlino, voleva ancora gridare contro la condizione dei teatri del suo paese, si trovò che bisognava osteggiarlo. Egli minacciava i loro interessi, gli interessi di molti artisti: bisognava sopprimerlo, negarlo. Allora la coalizione contro di lui si fece numerosa e tremenda. Essi aspettavano un'occasione; il « *Tannhäuser* », dato a Parigi, faceva il loro caso. Ed a Parigi, dove gli artisti più serii, tra cui specialmente Berlioz, si erano già accorti del sorgere, con Wagner, di un'arte nuova e potente, capace di una estesa influenza, il gesuitismo e l'odio di un'altra *clique* di artisti e di critici di Germania si manifestò con tutto il suo veleno. Essi furono soddisfatti: Wagner cadde, ma chi lo soppiantò ebbe poco a consolarsi della sua disgrazia.

Questa reazione venne a trovarsi d'accordo con l'opposizione della stampa di Parigi, con la parte del publico più sprovvista di qualsiasi coltura e più sciocca. E così da una parte, come dall'altra, si attaccò il riformatore e si derise, esagerando, il detrattore dell'opera francese ed italiana. Non si lasciò intentato nessun mezzo per coprire di ridicolo il nuovo poeta-musicista e, poichè riusciva più facile, più caustico e di effetto più sicuro, si biasimò il filosofo. E poi, chi era questo Tedesco, che veniva a Parigi per gettare una sfida all'opera più in voga, questo artista irre-

quieto, questo presuntuoso che, fra le sue vuote superbie, aveva persino tentato di distruggere l'opera di tutto un glorioso passato di arte?

Si inventarono aneddoti piccanti di ogni specie, i quali fecero le spese dei giornali e dei circoli e portarono il buon umore dovunque. Tutta Parigi si divertiva facendo dello spirito alle spalle di Wagner, di questo ardito lavoratore, il quale altro non chiedeva, fuorchè di essere ascoltato da quel publico che egli stimò sempre, anche dopo la caduta del « *Tannhäuser* », come sensibilissimo per l'arte, e di essere giudicato con quel sentimento di giustizia che egli per il primo gli riconosceva.

Si era messo in ballo anche Rossini facendolo parlare di Wagner in tono derisorio, attribuendogli i motteggi, che erano invece della fabbrica di numerosi dilettanti, giornalisti, cantanti e sfaccendati, i quali così poco rispettavano il maestro, da trattarlo come un mezzo per farsi passare la noia. Rossini stimò Wagner come si conveniva ad un grande conoscitore dell'arte, a collega senza invidia e ad uomo educato. Egli contemplava con ammirazione erigersi il nuovo e grandioso edifizio dell'opera di Wagner, al quale manifestava le sue idee, il suo rispetto, i suoi dubbii. Il nobilissimo uomo — nessuno più di lui aveva la sensibilità e la recettibilità richieste per comprendere il valore dell'arte di Wagner, nessuno ne aveva più giusto sentimento nè penetrazione più fina — esprimeva seriamente al poeta-musicista il suo dolore nel considerare il gusto di arte proprio dei suoi compatrioti; e se ne lamentava con l'artista tedesco, come di un gusto già degenerato in quell'epoca in cui egli, visto lo smarrirsi delle più belle e legittime proprietà del gusto italiano e la confusione di ogni stile d'arte, si era ritirato, piuttosto che

eseguire un'opera vergognosa di demolizione. Questo diceva Rossini. Wagner e Liszt, che egli stimava e dai quali era parimenti stimato, ebbero più volte occasione d'intrattenersi col maestro sopra questioni dell'arte. Rossini parlava da uomo sincero e rispettoso degli altri e soggiungeva al Wagner, nelle ore della loro domestica solitudine: « Il mio tempo ed il mio publico, il paese dove nacqui, ciò che vi imparai, il gusto d'arte che io vi trovai mi indussero ad esprimermi per mezzo dell'arte come feci. A voi, che siete nato in Germania e avete educazione e studio tedesco, spetta oggi diversamente, voi che rappresentate gusto e tendenze artistiche della vostra patria ».

Orbene; gli amici di Rossini, gli assidui del suo salone, comunicando i motteggi, i quali acquistavano in ispirito ed autorità una volta attribuiti al maestro, spargendoli dovunque col mezzo della stampa, che di meglio non domandava pel momento, resero al Rossini anche il cattivo servizio di farlo apparire in veste di duplicità, ciò che lo amareggiò assai negli ultimi anni della sua vita. Ma questi amici egoisti e spensierati, che solo volevano ridere, servivano inconsciamente ai disegni più loschi e meditati nelle fila degli avversarii e dei detrattori di Wagner.

I giornali tennero mano ai raggiri e s'incaricarono di spargere ogni sorta di chiacchiere e di menzogne. Si accusò Wagner di essersi mostrato demolitore di ogni grandezza passata nell'arte della musica, si alterò e rovesciò il significato di certi brani importanti dei suoi scritti. Di Rossini, al quale si riportavano tutte le lepidezze più inverosimili per provocarne lo spirito, si fece poi una macchina montata contro Wagner e Liszt. I supposti attacchi del maestro tedesco, originati forse, ma non si sa come, nè con quanta spudoratezza e quale

balordo desiderio di falsità, da uno scritto diretto da Wagner al Signor Fr. Villot, come prefazione alla traduzione francese dei suoi poemi d'opera, queste pazze censure diedero il segno e poscia il materiale dell'agitazione.

Rossini smentì, in un giornale di Parigi, ogni scherzo, che, in proposito dell'arte di Wagner, gli si attribuiva, ma, ciò non ostante, si continuò fra il publico a ridere sopra altri aneddoti ed altre sciocchezze, sicuri di preparare la rovina di un artista, che lavorava per il nobile intento di estendere i confini della propria arte. Sono parole di Rossini.

Ci volle la tempra di Wagner per resistere, un anno intero, all'addensarsi sul suo capo di questa terribile tempesta: per quanto non si fosse riusciti a sciuparlo, egli avrebbe tuttavia ritirata volentieri la partitura del « *Tannhäuser* », se la direzione dell'« *Opéra* » glielo avesse conceduto. In questo stato di cose, venne il giorno della rappresentazione, e fu una catastrofe.

Ma Wagner errava, credendo che la colpa della caduta del « *Tannhäuser* » fosse da ricercarsi nell'essersi egli rifiutato di aggiungere un' azione coreografica al secondo atto, ciò che indispettì i componenti il Jockey-Club, i quali fischiarono mentre i giornalisti, alla fine dell'atto stesso, ridevano e schiamazzavano, impedendo l'applauso del resto del publico. No. Il « *Tannhäuser* » sarebbe egualmente caduto, perchè doveva cadere. Quando anche quest'opera fosse stata data seguendo le tendenze nuove cui era informata, ciò che non avvenne; quando anche l'ambiente fosse stato, invece dell'*Opéra*, quello del *Théâtre lirique*, che Wagner riconosceva più adatto per essa, in quanto che non vi aveva qui, come egli dice, una determinata classe del publico, che desse l'intonazione ed avesse

fatto del ballo il punto centrale dell'esecuzione artistica, l'opera doveva essere egualmente sacrificata. La coalizione che la atterrò, egli doveva cercarla altrove.

Anche qui, nel mondo dell'arte e della critica, nel quale viveva, egli si faceva delle illusioni. Il suo carattere generoso e buono, il suo spirito pratico, leggero lo compromisero con qualche imprudenza; per cui, nella classe degli artisti e dei critici aveva destate delle antipatie. È d'uopo confessare che gli provenivano, in parte, dalla sua stessa vanità, la quale lo aveva accecato. Ma bisognava perdonargliela; egli vi mescolava molta buona fede e tutta la ingenuità di un fanciullo.

Egli, parlatore facile ed efficace, sulla cui bella fronte meditativa giocava di continuo quel fascino, che si comunicava rapidamente alla parola, egli che, nei circoli più eletti, interrogato intorno ai suoi nuovi drammi, ai suoi disegni per l'avvenire, allo spirito contrastato della sua arte, aveva delle improvvisazioni felicissime, inspirate da una fede serena, accompagnate da fremiti di entusiasmo, si vide circondato dai complimenti delle belle signore. Egli dovette alla loro grazia e galanteria nuove e geniali espansioni della sua anima, nuove inspirazioni delicate e sincere; ed esse ne approfittarono. Egli era ben lontano dal credere che i discorsi, ai quali si lasciava andare, commettendo loro tutto il meglio del suo spirito ardente, sarebbero stati imprudenti ed avrebbero contato per qualche cosa nella sua disgrazia; ma quegli oziosi cacciatori di motti di spirito e queste delicate intriganti, desiderose di novità e di piacere, di sorridere sempre, giocando colla loro imaginazione, abusarono di quelle liete ed ingenue confessioni e se ne prevalsero volgendole in ridicolo e riportando qua e là, nella veste del motteggio, ciò che

avevano udito dalla bocca del geniale pensatore. Ciò fu per essi così facile, in quanto che il sublime è vicino al ridicolo, come però il ridicolo è lontanissimo dal sublime.

Già per la polemica sostenuta coi capi della critica di Germania, egli si era tirato addosso l'odio di tutta la consorteria di costoro; ai libellisti egli aveva risposto col libello; da questa lotta appariva manifesto, e sempre più egli se ne convinceva, che l'offendersi e il rivoltarsi era intraprendere una causa pazza; bisognava lasciarsi colpire ed annientare senza ribellarsi, senza muoversi.

Così, coloro, in nome dei quali era lanciata da Vienna a Colonia la parola d'ordine di guerra al Wagnerismo, ebbero la soddisfazione di apprendere, il giorno dopo la rappresentazione del « *Tannhäuser* » a Parigi, che l'opera era stata schiacciata.

Io non rifarò la cronaca di quelle rappresentazioni. Quanto avvenne è troppo noto e volgare.

Non passarono due anni che coloro, i quali avevano negato Wagner e in ogni modo attaccata la sua opera, la ponevano già nel numero di quelle, che non si compresero e di cui è d'uopo rivedere il processo. Del resto, con questa specie di artisti, con questi lavoratori ostinati, la guerra anche più abilmente condotta e la più tenace non vale, anzi li fa più accaniti e più forti nel perseguire il loro intento.

Ma Wagner era stato avvilito. La sua ferita era profonda, una grande malinconia lo aveva abbattuto; egli ripetevasi che non aveva altra colpa all'infuori della sua buona fede e che però questa danneggia chi, come lui, ha la mano infelice ed è un buono a nulla. Ma, al tempo stesso, un desiderio egli nutriva: restare a Parigi. Per quanto il rumore della gran città, nella sua presente condizione, vie più gli spiacesse, e gli echi della

sua sconfitta lo amareggiassero, fu d'uopo il convincimento che egli riportò dalla parola di un amico, per farlo risolvere a lasciare Parigi. Così egli accettò la consolazione che gli offrì il suo amico Liszt, sulla intromessione del quale contava per potere, in breve, raggiungerlo in Germania. A Weimar, Liszt non ottenne nulla; ma egli l'incoraggiava. Liszt, che aveva già letto la partitura del « *Tristano* », presentiva, da fino conoscitore, quale altezza avrebbe raggiunta l'arte di Wagner. Egli non divideva il pessimismo di quasi tutta l'arte e la critica di Germania, e, a Weimar in ispecie, lo combatteva, perchè, al pari di Wagner, lo sapeva il più gran nemico dell'opera tedesca. Il lasciare libero sfogo alla propria natura e non dubitare del proprio avvenire erano qualità che, riunite in un uomo come Wagner, colmavano l'animo suo di quella fiducia, la quale fu presto una certezza fortunata.

Così Wagner lasciò Parigi, riconoscendo la moltitudine degli errori che vi aveva commessi. Il suo tatto avrebbe dovuto consistere nell'accomodarsi, come fecero i più, alle esigenze dell'ambiente — ma, sul serio, nell'aver meno amici che fosse stato possibile; egli lasciò Parigi dove aveva tanto sperato e sofferto e che egli ricordava spesso come quei luoghi, gli avvenimenti dei quali hanno lasciato un solco profondo nella vita: si sarebbe detto talvolta, dall'interesse e dall'inquietudine onde egli ne chiedeva notizia, che se ne considerava come un esiliato.

XXVII.

Il suo temperamento riflessivo gli valse la risoluzione che prese. Al suo ritorno in Germania, Wagner conobbe le più grandi contrarietà; ma egli sentì la propria forza

rinnovata ed accresciuta dalla libertà con la quale egli ora poteva sostenere ben'altre lotte. Il suo carattere gli rese la nuova posizione sommamente difficile, assai più difficile che per un altro.

Dalla coscienza del valore del « *Tannhäuser* », che ora gli era evidentemente riuscito di determinare, egli trovò da per se stessa fissata la linea di condotta che l'artista doveva seguire nella sua patria. Ciò che avvenne a Parigi, durante le sfortunate vicende del « *Tannhäuser* », per quanto pieno di malintesi e di errori, lasciò a Wagner dei ricordi profittevolissimi per la sua arte avvenire. Già aveva cominciata, da parte dei critici, a sentirsi l'influenza, che la nuova rivelazione di arte avrebbe esercitata sulla musica e sull'opera francese. Berlioz lo diceva apertamente; gli spiriti più giovani e ardenti fra gli artisti, si conformarono, d'ora innanzi, sul genio di Wagner; la giovine scuola iniziò ben presto la sua opera, che continuò individualizzandosi più delle altre. E, se pure dall'esteriore viene così all'artista quella forza a proseguire nel proprio intento, quel coraggio della manifestazione personale, in cui l'arte stessa è riposta, quella sicurezza e libertà di azione, in cui è la sua grandezza e la sua originalità, tanto più questo si verifica quando tale artista abbia il sentimento e la convinzione più energica che egli compirà, in avvenire, l'edificio dell'opera sua ed avrà un forte ascendente sull'arte moderna e sul gusto dominante, mantenendosi nel suo più proprio elemento. Si attenda bene a questo punto nella vita produttiva del genio il più ardito e vigoroso, a questo tratto caratteristico, che è tutto per la direzione dell'arte nuova.

In verità, l'uomo che aveva già creato il « *Tristano* » e i « *Nibelungi* » non poteva più essere trattenuto nella sua linea. Ebbene, egli conosce l'anda

mento delle cose dell'arte a Parigi, cui deve il risveglio del proprio spirito quasi assopito, in quanto ai mezzi organici dell'arte, durante l'esilio; egli considera la sua opera d'arte e si convince che essa, la quale è l'antitesi della forma moderna, così dell'opera dominante come del dramma, non può coltivarsi nè allignare dove questa forma si è così decisamente prodotta e fissata. Il dramma di Wagner manifesta tendenze opposte, perchè in esso, tanto quelle della musica che quelle del dramma, conducono al fine. Al contrario, l'opera, in Germania, nasconde le vere tendenze dello spirito tedesco con una forma importata. Sotto la veste moderna, che la trasfigura, stà la vera forma umana dell'opera d'arte legittima; è questa che bisogna scoprire. Il « *Tannhäuser* » fece noto evidentemente al suo autore di quale e quanto danno fosse per il puro sentimento dell'artista, lo avervi accolta una forma, che ad esso appunto non conveniva, giacchè questa era una forma appresa e adattata; e in questa rivelazione, che il tempo aveva maturata e l'occasione resa più efficace per l'artista, è tutta la importanza del nuovo genio, che tenne così in mano il segreto di tutta una arte nuova.

Poichè egli trovava le publiche cose dell'arte confuse, così cominciò a dirigere il suo lavoro per attenuare e scacciare questa confusione. Da tale momento si riprende per quest'uomo una lotta nuova e terribile, alla quale egli si consacra con tanta maggior veemenza, in quanto vede necessario afferrare il fine della sua opera indefessa, della sua vita: lotta più accanita di quante altre mai, e per la quale gli intimi rivolgimenti nella vita dell'esilio gli avevano, se diminuita la pratica, certo aumentata l'energia e rifornito un immenso materiale di osservazione: lotta e vita

tempestose per i continui assalti dati alla sua filosofia, alla sua opera d'arte, schernita, in fine, come una chimera del suo orgoglio. Ai quali colpi, che venivano da braccia di acciaio, egli rispose frustando disperatamente, senza riguardo, come si era fatto con lui: le insolenze ributtatesi in faccia da una parte e dall'altra, furono molte, ma alla causa dell'arte poco o nulla si giovò in tal guisa, screditandosi ed abbassandosi persino con opuscoli pieni di censure pedanti, con polemiche a frasi fatte, con indegni libelli.

L'impulso a tutto ciò lo aveva dato il « *Tristano* ».

Publicata la partitura di questo nuovo lavoro, la opinione dei critici, raccolta su di esso, non tardò ad affermarsi. Essa era che Wagner, coll'essere stato tanto tempo lontano dal teatro, ne aveva perduta la pratica ed era diventato un arruffatore idealista e utopistico. Questa opinione era già salda. Se non che, appunto i critici e gli artisti, che l'avevano formulata, temevano precisamente il contrario ed attaccavano Wagner con una ragione che avesse soltanto le apparenze di plausibilità. Essi vollero vedere qui un fondamento per non interessarsi più di lui; non c'era più bisogno di seguirlo e ciò gradiva a quelli che si sentivano destinati a rispondere alle aspettazioni destate dalle sue opere anteriori. Anche a Wagner mancò tuttavia la serenità voluta per costruire da tutte le sue polemiche qualche cosa di solido e giovevole.

Le sue opere rappresentavansi dovunque, in Germania; la incontentabilità di Wagner era la causa per cui ai direttori dei teatri non conveniva di permettergli che egli si ingerisse nella loro esecuzione. Ciò lo irritava estremamente; a questi divieti, talora anche ineducati, egli faceva seguire uno scritto, un opuscolo pieno di lamenti sulla maniera colla quale si rappre-

sentavano le sue opere, sulla decadenza del gusto di arte, sulla mancanza di senso artistico e della più elementare comprensione del suo stile, e passava in rivista i teatri censurandone i direttori e gli artisti incapaci. Quando guardava il suo « *Tristano* », egli domandavasi scoraggiato, come e dove riuscire con esso. C'era da ridere forte della sciocchezza che egli faceva, lo confessa egli stesso, quando, distraendolo dalle sue partiture, egli gettava « lo sguardo fuori nel mondo, nel *giorno chiaro ed orribile* dell'opera tedesca con i suoi direttori d'orchestra, i tenori, le cantanti e le angustie del repertorio ».

« *Tristano* », imaginato da si lungo tempo, era stato scritto da Wagner durante l' esilio, tra i maggiori sconforti, come un mezzo salutare contro la disperazione che gli suscitava il lavoro dei « *Nibelungi* » ormai visto inutile. Ma « *Tristano* » poteva rappresentarsi subito, e Wagner ne fece l'oggetto delle più energiche insistenze. Questo dramma era la sua passione, gli ricordava tempi d'angoscie e di speranze ardentissime; come soggetto poi, esso lo manteneva in contatto con l'altro dei « *Nibelungi* ». Il mito di Tristano e Isolda, rappresentando alla imaginazione del poeta le medesime ispirazioni del mito dei Nibelungi, coll'avventura dei rapporti mitici uguali, egli accoglieva il mito di Tristano quasi come un complemento di quello, sviluppandolo nella sua maniera e con eguale entusiasmo [1].

Il dramma « *Tristano e Isolda* » figurato e condotto a termine con meravigliosa rapidità, con un sorprendente calore di ispirazione facile, pronta, vivace,

[1] R. Wagner. « *Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles* » Der Ring des Nibelungen « bis zur *Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten* ». Ges. Schr. VI, pag. 379.

unificata, dal principio alla fine, dal fascino potente, che esercitava sull'artista la contenenza poetica così ricca di passione, il dramma che egli lavorava sotto l'impressione di un misterioso terrore, venne seguito da un desiderio così intenso e da un motivo così fresco e spontaneo della sua volontà, da una visione così chiara e definita, che il suo autore ne scrisse ad un tempo i versi e la musica. L'attraenza di questo mito, la vita vera, quando soffocata ed umile, quando delirante, spasmodica e disperata delle sue passioni, l'ardore e la forza sempre più decisa, che muove ed unifica quei caratteri nell'incanto, nelle angoscie, nella morte d'amore, non lasciavano tregua allo spirito del poeta, irritato già da un'immensa tensione verso nuovi fatti dell'arte, ed eccitavano a dismisura il suo genio romantico, superbamente fiorente e rigoglioso negli anni più belli della sua produttività. Se volessimo lasciare posto a particolarità propriamente riguardanti una biografia e non lo studio dell'artista, potremmo, anche a proposito del « *Tristano* », discorrere di parecchie. Ma il Wagner si incaricò felicemente egli stesso di questa bisogna, per sè e per i suoi biografi, presto e facilmente soddisfatti del suo lavoro [1].

[1] In quest'epoca venne fatta al Wagner una strana proposta che, egli dice, influì in lui con certa vivacità durante la concezione del « *Tristano* », tanto più che la Germania gli era chiusa per potere curare egli stesso personalmente la rappresentazione dei suoi lavori. « Un — vero o sè dicente — agente dell'imperatore del Brasile mi espose la propensione del suo sovrano per me e per l'arte tedesca in generale, e desiderava di indurmi ad accettare un invito a Rio de Janeiro, come pure l'incarico di scrivere una nuova opera per la eccellente compagnia di opera italiana colà residente. Per mia parte, io rimasi stupito di questo incontro e mi fece pensarvi sopra soltanto l'idea che prese consistenza in me dall'avere ponderata la possibilità di affidare l'esecuzione di un mio lavoro a cantanti italiani. Ciò che spaventò, fino a farli ridere, ognuno di coloro ai quali io comunicai il parere mio non isfavorevole su di ciò, fu l'avere calcolata la condizione

Per ora, il suo unico desiderio era di conseguire la rappresentazione del « *Tristano* ». Egli, che viveva tutto per la sua arte, e soltanto nella sua arte, sentiva l'immenso fascino che ne sarebbe scaturito, una volta che egli avesse potuto presiedervi, e, tanto più ostinato nel suo lavoro ed orgoglioso di esso, egli voleva riuscire in questa impresa, in quanto che, la guerra orribile, la quale gli si muoveva dai musicisti e dai critici di Germania, proveniva, in realtà, da tutta una turba di invidiosi e di ipocriti, accaniti ed arrabbiati contro di lui per distruggergli ogni merito, ai quali bisognava non più rispondere cogli scritti e chiamarli così a giudici

assai bassa della cultura puramente musicale di questi cantanti, la quale doveva renderli incapaci di farsi famigliare in qualunque grado specialmente una musica come la mia. Al contrario, io trovai che appunto questa sola difficoltà, la quale gravitava sull'intelletto di questi cantanti, poteva vincersi, ciò che si sarebbe ottenuto — più presto che non si credeva — forse meno con uno studio astratto ed universale della musica, che piuttosto mediante il provare assai penetrante, concreto e specifico, riflettente soltanto il pathos della recitazione di una parte speciale. Mi si ascoltò, ma finalmente anch'io fui tentato a ridere, quando, ripassando coi miei amici la partitura del « *Tristano* » finito, mi si ricordò che io credeva di aver concepito precisamente questo lavoro come opera per gl'Italiani. — Le nuovissime esperienze avranno ben cambiato questo riso in uno stupore silenzioso. Il « *Lohengrin* », sulla cui rappresentazione ed accoglienza da principio, p. e. a Lipsia ed a Berlino, non dovrebbe essere inutile di rileggere le notizie, in quest'anno 1871, fu rappresentato in maniera così eccellente a Bologna ed accolto con un successo così costante e di profonda impressione, che io involontariamente e vivacemente penso al mio « *Tristano* » e, dopo i destini di questo lavoro nella gran patria della serietà e della schiettezza, meditando, mi chiedo: « *che cosa è sentimento tedesco?* » — « *Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles* » DER RING DES NIBELUNGEN « *bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten* ». — Ges. Schr. VI, pag. 390.

Wagner aveva ragione. Gli artisti italiani sono meglio di chiunque altro in condizione di eseguire le sue opere, ed il publico italiano ha dimostrato anche ultimamente quanto profonda e potente fosse l'impressione lasciata dal « *Tristano* », allorchè venne rappresentato, per la prima volta in Italia, sulla scena del Teatro Comunale di Bologna, nell'estate del 1888.

— ciò che essi non meritavano — ma con fatti dell'arte creati per il publico. A questo fine, fallito, per opera di potenti, ogni tentativo ripetutamente fatto, Wagner, per nulla scoraggiato e rimosso dal suo piano, aveva posto mente ad una possibile rappresentazione del « *Tristano* » al teatro imperiale di Vienna. Il publico doveva giudicare delle controversie sorte fra lui, le direzioni dei teatri e la critica.

Riguardo alla rappresentabilità di questa opera, solo avevano ancora dubbii coloro, che, non sapendola leggere, non ne avevano capito nulla. Da Parigi egli teneva l'occhio rivolto ansioso verso la patria e, mentre egli calcolava di prendere parte attiva alla messa in iscena del suo nuovo dramma, riceveva da Carlsruhe quella notizia, la quale, ripeto, altro non era che una pietosa menzogna. Ma ora il publico di Vienna aveva caldamente accolto il « *Lohengrin* ». Wagner che qui udì per la prima volta la sua opera, la quale, da parecchi anni, si era fatta sempre più popolare in Germania, la trovò così difettosamente eseguita, che propose alla direzione del teatro di rivederne egli stesso la rappresentazione; così egli intendeva di prepararsene l'esecuzione ideale nel puro senso artistico e secondo i suoi intendimenti. Ma, per quanto egli si adoperasse onde evitare pregiudizii e rimediare ad errori, i quali, forse qui più che a Carlsruhe, rendevano impossibile la esecuzione del « *Tristano* », pure non gli riuscì di giungere a qualche risultato positivo.

Egli trovavasi a Vienna nel maggio del 1861, quando l'opera, finita nel 1858 e publicata in partitura d'orchestra nel 1860, era stata accettata a quel teatro di corte e, coi mezzi eccellenti di cui esso disponeva, se ne era incominciato individualmente lo studio. Ora, la considerazione delle esigenze eccezionali poste ai can-

tanti, le crudezze della continua declamazione dichiarata allora, e ancora dopo, da certi professori, arbitraria ed innaturale e, secondo le consuetudini del publico dell'opera, difficilmente sopportabile, anche se talora interrotta da brani di una potente attrattiva melodica o accoppiata ad una meravigliosa combinazione di linee e di arabeschi orchestrali, complicatissima però ed in qualche punto troppo sensuale e snervante: la fatica eccezionale che impongono le due prime parti, l'abuso della cromatica e le modulazioni infinite, che si disperdono in mezzo alla nebbia più densa di suoni, cose queste, che fanno difficile al cantante di rammemorare quanto egli impara, furono le cause per cui si sospese lo studio di quest'opera ai primi tentativi di esecuzione d'insieme. Dopo cinquantaquattro prove, dal 29 novembre 1862 al 24 marzo 1863, il lavoro fu abbandonato. Ed il povero Salvi, direttore allora del teatro dell'opera, che, senza saper certamente nè come nè perchè, era portato da Wagner quale difensore del « *Tristano* », ora fu naturalmente altrettanto detestato. Vi hanno su ciò i più comici e piccanti particolari. Wagner incappellò terribilmente e non se ne curò più. Due anni dopo scrisse al signor Federico Uhl come era andata la cosa, in una lettera del 18 aprile 1865.

All'innocente Salvi intanto, con le numerose prove si erano affaticati i migliori cantanti. Wagner meditò nientemeno che una revisione delle condizioni di quel teatro e ne spiegò le idee in un articolo che mandò al redattore del *Botschafter* nel 1863 (Ges. Schr., vol. VII, pag. 365), giornale che propugnava le grandi idee germaniche, dice Carlo von Thaler, e di cui avveniva come di Klopstock, tutti lo lodavano, ma nessuno lo leggeva. A che tendesse il maestro è evidente, ma tutto finì lì.

Ora, vista l'impossibilità di far rappresentare il « *Tristano* » a Vienna, Wagner pensò di rivolgersi per il fine medesimo, al teatro di corte di Berlino; e gliene fece il progetto della esecuzione. Egli ebbe appena fatto gli uffici opportuni presso la corte di Prussia, quando venne a sapere che l'intendente del teatro imperiale dell'opera berlinese aveva avuto l'ordine di non riceverlo. Così egli si risparmiò il resto; e « *Tristano* » dovette aspettare due anni prima di essere rappresentato, ciò che avvenne per la prima volta a Monaco, nel 1865. A Vienna intanto, le diverse direzioni del teatro dell'opera se ne tramandavano la proposta di esecuzione. Sotto Herbeck, che, nel 1875, successe a Salvi, essa anche una volta fallì: neppure a Jauner riuscì di mandarla ad effetto; finalmente, nel 1883, l'opera vi potè essere rappresentata.

Wagner, contrariato così nelle sue più giuste e certamente non egoistiche aspirazioni, giacchè non solo « *Tristano* », ma tutta la sua causa artistica sembrava portasse con sè la mala ventura, gettato nel mezzo della vita publica dell'arte, che era in completa confusione, si vide volontariamente incompreso da una critica tendenziosa e rimandato al suo lavoro prediletto, il quale, nella indimenticabile serenità che da esso emanava, lontano dal caos della publicità artistica, formava l'unica sua vera soddisfazione. E, siccome egli non poteva resistere al desiderio, che in lui era una febbre, di protestare contro le condizioni di quella publicità, e non cessava di far sentire la sua voce, lo si credette troppo esigente, incontentabile, mentre egli non domandava che la rappresentazione corretta delle sue opere, non diciamo stilistica, — chè ciò avvenne soltanto a Bayreuth.

Intanto egli publicò il testo poetico dell'« *Anello*

del Nibelungo », « in parte per richiamare su di esso anzi tutto una considerazione letteraria, ma in parte ancora per dare a questa desiderata considerazione la unica direzione utile per lui, sul momento della vera rappresentazione della sua opera »[1].

Wagner non si lasciò imporre nè turbare da nessuna difficoltà, avvilire da nessun attacco. A leggere i giornali, le critiche dei recensionisti dell'epoca, gli opuscoli e gli articoli di musicisti rispettabili e di tutta un'armata di publicisti, che avevano trascinato quest'uomo, avido della lotta, nell'arena della stampa periodica, a leggere quanto è publicato, non dico sull'opera, ma inscientemente sul nome solo di Wagner dal 1850 in poi, per lo spazio di un trenta anni, c'è da credere ad una miracolosa forza di resistenza di questo *Journalenstürmer*, il quale rispondeva a tutti, così all'autore del libro, come al giornalista, con scritti di buon inchiostro e con l'aria del debellatore. Lo stile, che si adoperò, fu il più concitato e talvolta degenerò in qualche bassezza. Ma egli era una di quelle nature, le quali non possono darsi all'arte senza rimetterci qualche cosa per la vita, che egli trattava come un ambiente adatto a ricevere con serietà, entusiasmo e meditazione i suoi sfoghi di artista e di pensatore. Egli però aveva finito per capire quante soddisfazioni egli aveva date così ai suoi avversarii. « Gridate, gridate, insultate, » diceva egli, quando, nauseato di tutto, abbandonava improvvisamente le direzioni dei teatri e gli amici per fuggire via, lontano in un luogo solitario, nel quale trovare un giorno soltanto di quiete, « gridate, perchè quando si cesserà di inveire

[1] R. Wagner — *Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale* etc. Ges. Schr. VIII, pag. 384.

contro di me, io non sarò più ». Certo, come lui si sono visti denigrati e vilipesi altri uomini, ma nessuno fu attaccato con tanta veemenza e nessuno seppe difendersi così accanitamente.

Si domandavano i più, come quest'uomo, altrimenti fornito di tanta esperienza pratica, si potesse ostinare in un'impresa così mostruosa come quella dei *Nibelungi*. — In verità, egli stimò impossibile di soddisfare le proprie esigenze, quando egli avesse dovuto affidare il suo lavoro ai soliti artisti rozzi ed eterocliti. Egli non soffriva che gli amici gli parlassero di speranze e di progetti, perdurando quella condizione di cose dell'arte.

L'avversione al contatto col teatro moderno gli era stata di aiuto per concepire l'opera della propria vita; egli si allontanava completamente da questo teatro e, rivedendone l'organismo, convincevasi sempre più che il confidare in una esecuzione corretta e stilistica dei suoi lavori, era cosa impossibile.

Dal 1853, l'epoca in cui aveva fatto stampare e distribuire ad alcuni amici il testo della trilogia dei *Nibelungi*, esso era stato l'oggetto di molte e varie polemiche nei giornali e nelle riviste. Tuttavia, mentre la sua impresa veniva dai più dichiarata chimerica ed ineseguibile, la cognizione di essa avea data occasione a parecchi lavori letterarii e persino a un melodramma. Fu un risvegliarsi dell' attenzione dei poeti e dei letterati, la quale venne rivolta ai fatti della mitologia nordica. Simrock aveva tradotti e resi accessibili al publico i canti dell' Edda; a questa impresa dei poeti si attribuiva ancora un' importanza nazionale: la si diceva una trovata felice. Vi fu un tempo, — fra il 1854 e il 1857 — che la critica ebbe ad occuparsi dell' audacia assolutamente nuova, che il lavoro poetico di un compositore di opere dovesse essere non

solo preso in così seria considerazione accanto ai parti elaborati e ponderati dei poeti di carriera, ma li superasse per la vita drammatica che reggeva le sue figure e situazioni sceniche, per l'animazione del soggetto e dei caratteri, per il lungo studio e l'arditezza del genio, che facevano di quel dramma un proprio capolavoro dell'arte.

Ma noi sappiamo quale era il segreto del poeta-musicista, donde egli aveva tratta la forza per far rivivere il mito nel dramma con tanta luce e movimento. È vero che egli esperimentò l'attenzione che aveva destato il suo poema, coll'osservare la critica occuparsi dei lavori letterarii-drammatici che lo avevano seguito, quasi non curante di lui, ma è certo ancora che, cedendo la passione ad una contemplazione più serena e ad un criterio più sano, qualcuno, libero di pregiudizii, intuì e sempre meno timidamente, in fine, con sicurezza e coraggio si rappresentò il dramma nella sua vera animazione, nella vita della scena reale, nella concorrenza di tutti gli elementi necessarii alla sua estrinsecazione, e specialmente nella potenza della luce musicale, provvisto di tutto l'apparato dei mezzi orchestrali, che, per sè soli, formavano un vero dramma completo, vivente, chiaro e intensivamente afferrante; vi fu così, dissi, chi ne intuì e ne svelò il significato e la forza.

Come Wagner si era già prefisso da prima, publicando il testo poetico dei *Nibelungi,* così egli si pose chiaro davanti agli occhi il disegno della sua rappresentazione. Con la coscienza che egli ora ne aveva completa e sicura, determinò l'ufficio degli artisti, la disposizione di tutti i componenti e le funzioni di un intero organismo corretto e forte, spiegando di tutte le

parti e cose più minute l'andamento, le proprietà, le qualità, l'assetto, i vantaggi, i difetti.

Col motto di Goethe « *in principio era il fatto* », egli fece appello al senso intimo ed al senno del popolo tedesco, alla serietà ed alla profondità del suo spirito e incarnò il disegno completo e praticamente costruttivo di quelle rappresentazioni che egli ebbe poi la fortuna di vedere tradotte in realtà nel teatro di Bayreuth. A questo popolo egli disse che doveva anzitutto essere originale per potere essere nazionale, e rammentò, col suo solito pathos, alla nazione, che nella poesia e nella musica si è messa oggidì alla testa del ciclo dei popoli europei, di procurare e favorire il sorgere di una istituzione, che le valesse il merito di quella fama, una istituzione come egli la aveva in mente e che doveva essere utile per curare le rappresentazioni drammatiche in maniera da servire di esempio a tutti gli altri teatri e agli istituti di arte affini, una istituzione, che sarebbe stata, così, corrispondente alla natura germanica riunita per mezzo dell'arte e delle sue feste periodiche.

Quegli che doveva porsi alla testa di questo movimento nazionale dell'arte, dalla quale si palesava ed estendeva un significato universalmente umano, il mecenate, che doveva assicurare praticamente l'attuazione di questo disegno, altri non era che il principe; il principe germanico, che spende per radunare gli amatori del teatro della sua residenza, era invitato a destinare alla musica e al dramma le somme impiegate per il teatro dell'opera, che è contrario al puro senso dell'arte, ed offende anzi la musica e il dramma.

Così Wagner si esprimeva perorando la sua causa.

Ma egli presentiva quanto tempo ancora doveva attendere prima di poter soddisfare questi suoi desi-

derii ideali e quanti dolori ancora gli riserbava il contegno di una publicità in parte indifferente ed in parte arcigna, il silenzio ed il disprezzo che egli riceveva per risposta quando, nella sua patria, andava rivolgendo domanda d'assistenza per recare ad effetto il proprio ideale. Egli era per riconoscere tutta la vanità di questi suoi desiderii, giacchè vedevasi costretto infatti ad errare ancora per la patria senza neppure potere dar vita al suo « *Tristano* », e provando tutta la dolorosa vergogna e la maledizione, che si accompagnavano alla impotenza dell'artista. Era vanità il volere risvegliare tra il popolo quel senso artistico che era suo proprio, l'attitudine di far l'arte per l'arte; era vano il tentare che quella capacità potesse avere una efficacia esteriore, e non dovesse, come un dì, rimanere un piacere timido ed egoistico, sicchè scomparsa ogni personalità, il valore di quel senso di arte potesse all'arte vera produrre praticamente il bene di cui abbisognava la sua condizione neglettissima. Tutte queste aspirazioni non erano comprese, invece, che quale orgoglio personale. Egli meditò allora di condurre a termine la commedia, che manteneva la stessa satira di quel mondo dell'arte falso e cadente. I « *Maestri cantori di Norimberga* », mentre formavano un lieto sollievo per l'artista, ritraevano bene lo stato dell'animo suo e servivano egualmente alla sua idea, la quale ora vestiva le forme della satira, dopo che egli aveva disperato di una vita per sè e per la sua arte veramente prosperosa.

Ciò gli fu di buon augurio. E, mentre egli lietamente faceva rivivere la sua imaginazione nella vecchia Norimberga, in mezzo all'umorismo delle piccanti scene fra David e Walther, Sachs e Beckmesser, che tutta una vera commedia dell'arte moderna rispecchiavano, il

destino gli offerse la sognata e così lungamente invocata potenza nella persona del giovane re di Baviera. Con questa protezione la più ideale ed illimitata, compresa di amore per l' arte e tutta dedita al trionfo della sua arte, il puro ed alto senso artistico, per cui l'arte poteva libera e indipendente affermarsi fatta per se stessa, la capacità latente della sua estrinsecazione ed il desiderio che essa ottenesse in grande, su vastissima scala, quella efficacia utile e benefica e quel significato di sollievo generale, potevano trovare la loro soddisfazione salutare.

Da undici anni egli combatteva e sperava; la fede che egli nutrì in sè e nella sua idea, e che parve superbia, non gli venne meno mai, nè anche quando nell'oblio generale, egli oramai disperava di vivere tanto da vedere rappresentata l'opera d'arte alla quale aveva consacrata la sua esistenza. A noi non importa sapere se egli nel suo tanto elogiato signore, nel principe reale trovò, in fatto, il *vero compartecipe di quanto egli segretamente desiderava nel suo cuore, cioè la stessa fede ed il cuore di un giovane, che lo colmava di un santo piacere ed eccitava profondamente e coraggiosamente lo spirito dell'uomo.* Queste furono le esplosioni della riconoscenza a frasi poetiche, atte a sdilinquire in un'ode il sentimento di gratitudine che empie l'animo per l'atto di una persona amica e regalmente liberale. Ciò che noi sappiamo è che questo grande artista trovò tutta una forza di lavoro ringiovanita, libero di lasciare al suo genio il più ampio spaziare fra tutte le sue più audaci concezioni, fra tutte gli immaginabili sogni della sua fantasia, fra tutte le forme delle aspirazioni più alte, più ardite e quasi ineffettuabili, forte e sicuro di affidarsi ad esse, che potevano essere soddisfatte, ora, in una superba realtà.

E così Wagner fu veramente e per la prima volta lasciato libero al suo lavoro; egli si era guadagnata questa libertà solo ai grandi concessa, ed essa non poteva essere al suo genio più propizia e feconda. Per la prima volta nella sua vita, egli non ebbe più a temere della indifferenza e del disprezzo della comunità, e questa rivendicazione, la quale gli era dovuta, accrebbe in lui quella autolatria che egli parve cercasse di rendere ogni di più marcata e che a questa specie di uomini, così fuori del comune, si perdona sempre e volentieri.

Ciò che di Wagner io potrei dire ancora, non appartiene ad uno studio, ma ad una biografia. Ciò che io potrei narrare di quella piccola corte di Bayreuth, è più che altro da commedia. Rimane l'arte e il maestro che, forte della sua idealità artistica la quale formava il suo superbo ascendente su tutti, dava l'esempio della energia e del lavoro. La solitudine della Svizzera avevagli resa, in un soggiorno tranquillo e giocondo, più ardente, intensiva, libera la meditazione e la composizione dei suoi lavori, finchè, terminata l'opera della sua vita, egli, nel 1876, fece rappresentare l'« *Anello del Nibelungo* » sulla scena del nuovo teatro di Bayreuth, dove è a sperare che rimanga anche la vera e pratica scuola dell'arte che egli intendeva di istituire a Monaco. Egli mantenne così la promessa fatta a sè ed al suo amico munificente.

Noi vedemmo, più addietro, come a Wagner venne in animo di concepire e sviluppare l'« *Anello del Nibelungo* », quando ci proponemmo di giustificare la necessità della sua opera d'arte e della sua arte in generale. Caratteristico ed importante è certamente per noi, che proseguiamo il fine di spiegarci dalla vita l'artista, la direzione data alle sue facoltà produttive, la

sua opera d'arte, è importante, ripeto, di notare come quell'amore della cosa in sè e per sè, della speculazione astratta, dello approfondimento psicologico, mantenga anche qui, e meglio anzi che altrove, quella estrema tensione di forze spirituali per una lunga serie di anni. L'artista, che non si nasconde la enorme difficoltà dell'intrapresa, la lunga meditazione e la irritazione costante del suo genio per condurla a termine, non sacrifica, non concede nulla: il suo ideale resta incolume, purissimo. Noi abbiamo, d'altronde, insistito sopra questa qualità dell'uomo della razza germanica. Quando tratteggiammo le proprietà dei soggetti mitici, in corrispondenza col senso istintivo del popolo cui dovevano parlare, avemmo occasione di vedere la lunga preparazione dell'ambiente germanico e la motivazione che da esso proveniva ai caratteri, alle qualità ed alla specie dei soggetti, come pure a quella delle facoltà artistiche poste in azione per lavorarli. E quando noi vedemmo l'artista nel risultato vivente della sua opera, nel dramma, come totalità poetica e musicale indivisibile, osservammo con quanta fina e profonda percezione dei caratteri e delle cose egli trasfuse nelle parti, negli elementi del pensiero poetico e musicale il risultato di una speculazione filosofica sottile, geniale e indefessa, severamente ordinata, fino a spiegarsi la necessità di ogni operazione artistica, di ogni relazione, di ogni moto che, per esservi ammesso, doveva avere un potente carattere di necessità. Tutto ciò venne fluente dall'imaginazione, che operò di getto, e si compì rapidamente come sintesi, per volere di essa; poscia fu soggetto alla critica severa della intelligenza, la quale, non creatrice ma moderatrice, provò e misurò ogni processo degli elementi dell'arte.

Questo lavoro nelle minime parti ci fece riconoscere

facoltà speciali che noi avevamo già rinvenute e spiegate in una specie di uomini. L'azione di queste virtù naturali ci diede una pianta, il cui fiore, l'opera d'arte, sbocciò con i caratteri che una specie d'ingegno, come il suo proprio seme, assistito da circostanze storiche e da quelle dell'ambiente, le avevano comunicati.

Noi osservammo, oltre a ciò, le cause onde si organizzò la specie della imaginazione nordica, prima nell'uomo in generale, poi nell'artista in particolare, desumendola — una volta visto in che consisteva il piacere che uomini particolari domandano all'arte — dalle circostanze naturali dell'ambiente che determina l'indole di un popolo e le impressioni delle sue facoltà sensibili, le quali, alla loro volta, provocavano una maniera di sensazione generale; questa influiva sopra la organizzazione della fantasia e produceva le imagini ed i prodotti superiori. La generalità di queste sensazioni fissava un tipo di imaginazione, nella quale si trovarono d'accordo la specie di manifestazioni dipendenti dalle impressioni della facoltà visiva con quella altra specie di esse, dipendenti dalla facoltà uditiva. Il risultato, uguale per entrambe, fu che all'imaginazione nordica importa più il fondo della forma; che questa, essendo alla imaginazione spesso insufficiente, l'artista era portato a scioglierla. E noi vedemmo come l'imaginazione del musicista, eccitata dalle sensazioni che l'orecchio riceveva dalla natura esteriore e dalla lingua, in legame stretto con quelle percepite dall'occhio, tendesse a far emergere la importanza delle gradazioni sensibili, il complesso dei toni, delle armonie più che la linea, ed il contorno melodico, perchè la natura, mediante le sue impressioni di ogni specie, lo faceva subordinare questa linea al valore dei toni negli oggetti percepiti dai sensi. Poscia noi considerammo

l'influsso prodotto sulla scala artificiale dei suoni dalla lingua, dal suo assetto, dalla sua fonetica, e vedemmo come questa poteva operare sulla speciale educazione dell'organo del canto. Ma dovendo, da ogni specie di riflessioni astratte e generali fatte sull'arte, sulle sue cause, sugli uomini che la coltivano, sulle sue specie preferite e sulle preferite speculazioni in cui si esercitano le facoltà di uomini di una razza speciale, rifarci sopra il caso particolare, noi passammo ad osservare l'uomo e la società nel paese di Germania, nel doppio aspetto delle proprietà istintive e permanenti, come in quello delle modificazioni storiche; in conseguenza scoprimmo caratteri inalterati ed altri modificati. E, dopo avere vista la predisposizione dell'ambiente odierno, in quanto esso è vita intellettuale e materiale, in quanto è mondo della realtà e mondo delle astrazioni, in cui si esercitano le facoltà dell'uomo germanico, noi ci mettemmo di fronte all'uomo ed all'artista che vedevano sorgere nel mezzo di una moltitudine di uomini e di fatti, derivando naturalmente da essi: ciò che si staccava dalla massa, noi sapevamo bene che ne aveva essenzialmente i caratteri; ma, nel corso del nostro studio, noi vedemmo quali e fino a qual punto estremo accentuati. Allora noi considerammo, in breve il movimento dell'arte e della letteratura precedente il Wagner e della contemporanea; l'ufficio dell'arte nella publicità, che era stato prima discusso in astratto, venne ora visto nella sua realtà, per quanto vi fosse latente, così da sembrare essa all'arte insufficiente e negata. Poi, studiate le cause, per le quali si organizzò la sua imaginazione speciale d'artista, insieme alle circostanze, che determinarono le sue facoltà personali, la rappresentazione individuale delle cose, le sue concezioni, noi vedemmo come a quanto così

avevamo fissato, predisponendo, i caratteri e le evoluzioni storiche dell'arte, corrispondesse la totalità dell'opera nuova. Essa svolgevasi, coincidendo costantemente con le fasi di sviluppo culturale del popolo, al quale l'arte apparteneva naturalmente. Perchè l'idea di Wagner si tradusse nella sua realtà completa e la sua arte ebbe sfogo libero e comprensione la più estesa e sicura, solo quando il fatto del risorgimento nazionale, con la massima eccitazione negli animi di tutto un popolo, faceva armonizzare le speranze, che l'artista nutriva sul risorgimento dell'arte nazionale. E questi due fatti si compirono e si completarono in uno stesso momento storico. Ciò che un grande e forte complesso di fatti della storia ha indotto la nuova filosofia dell'arte a stabilire il principio, la legge del suo modo di prodursi, riceve, nel caso di Wagner, una nuova conferma. Il fiorire di una grande arte nuova si accompagna al risorgimento politico e nazionale di un popolo. Commuovere e guadagnare i cuori della giovine nazione tedesca, ecco l'ideale di Wagner. La forza che stimola l'artista ad operare così, l'ideale energia che egli nella sua opera d'arte esprime, la prende dal sentimento generale del popolo, il quale vede, così, nell'artista una forma di sviluppo, che armonizza col suo sviluppo medesimo; egli ne è una parte, la migliore e più in vista, quella che si trae dietro con fede il sentimento di tutto il popolo.

Ed ecco in qual maniera l'arte si attacca alla vita e come da essa si spiega. Nessuna arte, nessun popolo sfugge a questa legge di necessità. Una seria attenzione dedicata agli interessi ideali può creare di questi una scienza importante e sicura e condurre la filosofia dell'arte nel suo proprio terreno ampio e solido, vero e fecondo, nel quale la ragione comanda, e i voli della

imaginazione si dispongono e si disciplinano, spiegandoli come qualunque altro prodotto dello spirito umano.

Nell'osservare l'artista all'opera, noi lo vedemmo mettere a profitto costantemente, ma con una forza particolare di percezione e manifestazione personale dei caratteri delle cose, quelle qualità che noi abbiamo riconosciute dominanti negli uomini di una razza speciale e che operavano per una necessità di cause permanenti e per un nesso causale di circostanze storiche; esse determinarono, alla loro volta, la direzione del suo ingegno, della sua imaginazione, le sue predilezioni di arte, le specie dei soggetti e sino il lavoro nei particolari minimi, che noi vedemmo corrispondere alla facoltà descritta dello spirito tedesco. L'opera è prodotto dell'ingegno, ma essa si manifesta con caratteri a sè, i quali sono tipici: noi abbiamo appunto rilevati questi caratteri alla loro fonte d'origine, ed abbiamo cercato di metterli in evidenza.

Noi cominciammo il nostro studio prendendo in considerazione delle basi di principio; poscia vedemmo come, su di esse, la mente, l'imaginazione si conformavano e sviluppavano progredendo col mezzo di un lavoro costante, così che quelle proprietà fondamentali si costituivano fissandosi necessariamente come caratteri dell'intelligenza speciale. Con quelle idee prime e comuni, la ragione ha potuto verificare tutto il movimento immancabile dell'ingegno, che si svolgeva con ordine e conseguenza. Deducendo da certe proprietà fisse in una specie di individui, noi avemmo per risultato facoltà produttive particolari, le quali si esercitavano, ad esempio, nel lavoro assiduo e diligente delle parti minime, nella ricerca del dettaglio, nello studio dei piccoli effetti nascosti corrispondenti alla natura di certi individui particolarmente dotati ed appartenenti di necessità all'uomo, allo spi-

rito, che fra essi si distingueva colle facoltà superiori proprie dell'artista. Per ciò, noi facemmo notare che cosa diventava il pensiero melodico, il tema più semplice nell'imaginazione di un artista tedesco, quanta e quale era l'attenzione, l'importanza, la significazione che egli annetteva alla sua descrizione di particolari così nella pittura, come nella musica. Alla intelligenza speciale e tutta personale di un uomo e di un artista era portato mano mano ciò che esisteva come proprietà fissa e generale in una specie di uomini e di artisti, e, nel processo dell'ingegno particolare fissato, quelle proprietà insinuavansi, modificavano la sua opera portando in essa caratteri speciali, determinati e differenti. Noi, nella nostra esposizione, abbiamo spesso lasciato al lettore attento di ricordare quelle proprietà e di saperle, ad ogni passaggio di opere e di caratteri, ben distinguere, confrontare ed applicare a un caso concreto con una indagine che riesce, in questo modo, filosofica e positiva.

Trovammo così l'idea dominante di un sistema; il metodo seguito ce ne dava il potere; sapevamo che era necessario afferrare e dominare questa idea, perchè, altrimenti, non avremmo riconosciuta nè spiegata l'opera, che la incorpora. La filosofia dell'arte, la quale aveva operato diversamente, non poteva pervenirvi, imbevuta dell'errore fondamentale di procedere dal sentimento soggettivo.

Noi avemmo poscia la manifestazione dell'arte, sviluppata, come qualsiasi altra creazione, secondo la legge della disposizione e dell'accomodamento di tutti gli organismi dei piccoli e grandi componenti l'opera d'arte, in virtù della quale legge e per il suo impulso, era mossa la sua efficacia immancabile. E questa manifestazione noi la studiammo quando come l'atto della fa-

coltà di rappresentare, composta delle manifestazioni e funzioni parziali, quando come un complesso di pensieri da cui deriva il pensare, che, marcando il proprio carattere dell'ingegno, determina in conseguenza l'essere, il fatto di quell'opera d'arte. Vedemmo come gli avvenimenti o processi, che appartengono a questo fatto ideale, si compiano nell'opera d'arte e nelle varie fisionomie della sua manifestazione, vi ricevano una forma analoga e dall'atto della creazione spirituale derivi il risultato, cioè il sorgere organico dell'opera, come dell'anima, che si forma il proprio corpo. Quest'anima è il genio dell'artista, che aspira a creare l'opera d'arte.

Avvicinata, in questo modo, sempre più l'opera d'arte, noi ne osservammo i componenti, le sue parti tutte, dalle più grandi alle minime, e vedemmo, in ordine al rilevato pensare proprio e personale dell'artista, il loro lavoro, cioè il lavoro imaginativo di un sistema posto in servizio di un'idea centrale, per la quale era stato riconosciuto l'errore dell'opera passata; questa idea è l'espressione sensibile del carattere cui l'arte obbedisce. Allora ci si ponevano innanzi gli effetti, la loro gradazione e convergenza per lo scopo finale; ogni ordine di forze parziali, anzichè disperdersi o cessare finito in se stesso, portava il proprio contributo all'efficacia terminale e totale. Qui noi ci spiegammo il sistema, lo spirito dell'arte e l'azione intelligente di tutti i componenti, che in essa muovevansi. Eravamo partiti dal generale, dall'idea, nella sua estensione massima, e venivamo sempre riducendoci al particolare.

E l'arte non era da considerarsi più soltanto in sè stessa; nè questa, nè la sua opera erano già un mezzo, che crea o completa un piacere sensibile isolato. Ora

essa stà per noi nel concetto di forma e mezzo dell'espressione; forma della conoscenza, mezzo per il fine di sviluppare la coscienza delle cose primissime della umanità in maniera sensibile ed universalmente compresa. Per dare impulso alla forza che, incamminando questo moto, ci guiderà al risultato, è fatto appello alla volontà ed alla imaginazione; alla volontà che è, secondo Schopenhauer, la madre delle rappresentazioni del mondo, le quali si negano, se si nega quella.

Noi studiammo la materia dell'opera d'arte e come essa si producesse o meglio si scegliesse una forma.

L'opera d'arte non è essa medesima la causa delle rappresentazioni dei sensi, ma è solo uno strumento di cui l'idea, il soggetto si serve, come atto a manifestarla in maniera evidente.

Riconoscemmo la causa che stava al fondo del Wagnerismo, causa definita nei principii, i quali permettono di riconoscere il male dell'arte, ne allontanano il motivo, negando che la sensualità isolata e terminata in se stessa sia il suo fine. Giunta l'arte al suo completo sviluppo, la coscienza dell'artista e del pensatore scopre un resto, nel quale è intessuto un processo nuovo di sviluppo; qui alla imaginazione dell'artista assiste un volere collettivo, universale, unico. Per cui, l'arte fu per noi oggetto di un doppio studio: prima, come fenomeno dell'essere, poscia, come fenomeno del diventare, vale a dire come materia in sè, poi come soggetto; ma sì nell'una come nell'altra indagine, la nostra speculazione venne diretta dalle leggi proprie di quei fenomeni; essa si compì cioè relativamente, non assolutamente, poichè la filosofia manda necessariamente lo studio a quei relativi.

Ma anche volendo, nel nostro caso, come taluni pensano, mantenere ogni osservazione e studio nel

proprio campo della musica pura, (ciò che, per la ricognizione del dramma di Wagner, è unilaterale ed arbitrario) o in quello della musicologia, la qual cosa è anche peggio, postochè per il giudizio dell'opera d'arte non si dovesse, secondo certa critica, oltrepassare l'esame dei suoi mezzi, si vede chiaramente come, in questo modo, quel giudizio venga arbitrariamente ristretto e falsato. La musicologia, che è la scienza delle forme dei suoni, racchiude pure quella della loro combinazione ed espressione, così che, per ispiegarle, ci sarà pur d'uopo di ricorrere allo spirito, che in esse combina e lavora e per esse si esprime. Ciò rimane alla radice del processo evolutivo di ogni speculazione ideale astratta, comunque si consideri il mondo, cioè come intelligenza, sensualità, volontà, rappresentazione, funzione del cervello.

Noi, che domandavamo di spiegarci l'artista e la sua opera, siamo giunti, così, in fondo al nostro lavoro. Lo studio ci portò lontano, apparentemente, dal soggetto, perchè il giudizio dell'opera d'arte non può mai prescindere dalla specie delle facoltà produttive e dalle proprietà dell'ambiente, alla ricerca delle quali noi eravamo per forza rimandati.

Come qualunque altra creazione, che appare sull'orizzonte della società, l'arte va studiata nei tratti caratteristici delle idee, secondo tutti gli altri fenomeni dell'ingegno e in tutte le fasi del loro processo di sviluppo con i mezzi ausiliarii, che vengono offerti dall'induzione e dal principio genetico.

Wagner fu l'artista del suo tempo ed il rappresentante più completo delle facoltà recettive e creative del popolo cui appartiene. Sull'avvenire della sua arte la quale, come tutta l'arte moderna, ha carattere rivoluzionario, a noi non spetta di fare profezie. A quale

scopo? Ci basti l'averla determinata e stimata quale una rinascenza ed un ampliamento di quel fatto dell'arte antica che la storia di ogni cultura ha consacrato come il più importante e decisivo.

A quest'uomo col cuore e la mente pieni delle idee e dei sentimenti del proprio tempo, l'arte venne incontro con mano prodiga e profuse i suoi tesori; ma a quest'uomo, che patì il tormento perenne dell'aspirazione all'elevato e al puro, in mezzo a lotte grandiose, tra le superbie, gli accecamenti dello spirito e i dolori profondi della vita, a quest'uomo, il quale è dei genii che rimangono, bene si adattano le parole di Goethe: « *La libertà come la vita si merita soltanto colui, che giorno per giorno deve conquistarla* ».

INDICE

Capitolo I. . . . . Pag. 1
Capitolo II. . . . . » 39
Capitolo III. . . . . » 75
Capitolo IV. . . . . » 87
Capitolo V. . . . . » 97
Capitolo VI. . . . . » 119
Capitolo VII. . . . . » 155
Capitolo VIII. . . . . » 174
Capitolo IX. . . . . » 197
Capitolo X. . . . . » 234
Capitolo XI. . . . . » 261
Capitolo XII. . . . . » 292
Capitolo XIII. . . . . » 305
Capitolo XIV. . . . . » 329
Capitolo XV. . . . . » 338
Capitolo XVI. . . . . » 356
Capitolo XVII. . . . . » 370
Capitolo XVIII. . . . . » 405
Capitolo XIX. . . . . » 425
Capitolo XX. . . . . » 453
Capitolo XXI. . . . . » 472
Capitolo XXII. . . . . » 496

Capitolo XXIII. . . . . » 518
Capitolo XXIV. . . . . » 541
Capitolo XXV. . . . . » 555
Capitolo XXVI. . . . . » 567
Capitolo XXVII. . . . . » 581

ERRATA-CORRIGE

Pag.	lin.	Errori	Correzioni
7	16	nazionale	razionale
35	21	costituzioni	costruzioni
86	15	una di	di una
97 (nota)	5-6	raganismi	organismi
151	19	secolo XIV	secolo XV
160	7	musicista?	musicisti?
191	14	neuromantica	neoromantica
193	8	poeti o	poeti e
257	12	un' inarmonia	in un' armonia
265	8	nè diretta. Così	nè diretta, così
272	4	diffetto	difetto
341	9-10	nobitare	nobilitare
414	15	dimostare	dimostrare
429 (nota)	9	uale	quale
444	12	tendenza a	tendenza e
497	9-10	tanto in mente Wagner	tanto in Wagner
506 (nota)	11	affondono	affondano
513	2	inopinamente	inopinatamente

BINDING SECT. APR 1, 1966

ML
410
W13T7

Torchi, Luigi
Riccardo Wagner

Mus

1033614

ML
410
W13T7

Torchi, Luigi
Riccardo Wagner

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 08 08 04 010 8